

دراسات أدبية

مفهوم الإبداع الفني
في

النقد العربي القديم

مجدي أحمد توفيق



NC

302.309

دوف

3

دراسات
ادبية



● ● الاخراج الفنى :

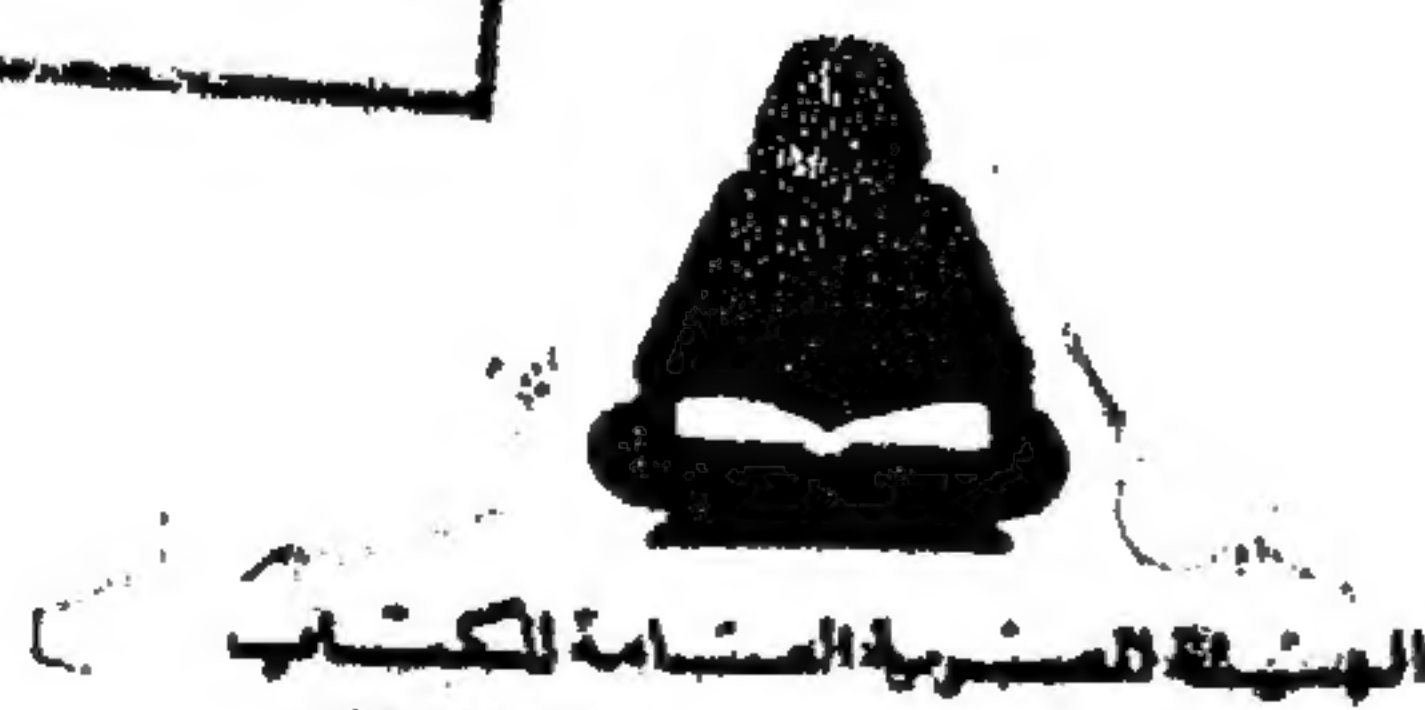
ماجدة البنا

١٥٠٢١

مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم

مجدي أحمد توفيق

الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية	
رقم التصنيف	٨٩٢, ٧٥٩
رقم التسجيل	٣٦٥٠٤



١٩٩٣

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

الى الذين يؤرقهم الخوف « على » مستقبل العقل النقدي
في بلادنا •

والى الذين يؤرقهم الخوف « من » أن يكون للعقل
النقدي مستقبل في بلادنا •

المقدمة

(١) فى وضع العلم :

حظى النقد القديم بعناية الرواد ، فنشرت أعماله الكبرى نشرًا حسنًا ، واتضحت معالمه لمن يطلبون معرفته ، وأصبح الطريق إليه معبدًا ، يشعر السائر فيه بالطمأنينة والوضوح .

وأخذ الباحثون يحاولون أن يشرحوه . ولجأوا لأجل هذه الغاية إلى المنهج التاريخى . وكان هذا المنهج فى أغلب الأحيان قرنيا ، يتابع تاريخ النقد القديم قرنا فقرنا . وقاس الباحثون حياة النقد على حياة الانسان ، فاستخدموا ألفاظ الطفولة ، والنضج ، والشيخوخة ، ووصفوا مراحل النقد بها . وطابق الباحثون بين النقد والذوق ، فمضوا يرسمون صورة للنقد القديم ينتقل فيها من الذوق الخالص ، إلى الذوق المعلن ، إلى التعليل الخالص . وأطلق الباحثون على هذه الانتقالات مصطلحات مختلفات ، فقليل أنه ينتقل من النقد غير المنهجى ، إلى النقد المنهجى ، إلى البلاغة المجردة من النقد ، وقيل أنه ينتقل من الذوق الساذج أو المذهب ، إلى النقد المنظم ، إلى المنطق الشكلى . ولم يخرج الباحثون من جميع هذه الأسماء التى سموها عن ثلاثية : الطفولة ، والنضج ، والشيخوخة .

ومع أنهم بما بذلوه من جهد قربوا إلينا ، وحببوا إلينا ، النقد القديم ، إلا أنهم قد اطمأنوا إلى كثير من الأفكار ، وسلموا بها ، حتى أصبحت فى حاجة إلى أن تمتحن بالشك فيها . من هذه الأفكار قياسهم حياة النقد على حياة الانسان . هذا قياس غريب لا يضعون له مبررا

واضحاً أو غير واضح . ومع ما فى هذا القياس من اتفاق مع ما نراه من أن النقد الأدبى ظاهرة انسانية من ظواهر الوجود الانسانى ، يحاول فيها الانسان أن يرى فيما هو مائل أمامه صورة المستقبل الذى يسعى اليه ، إلا أن تأكيد انسانية النقد شىء شديد الاختلاف عن قياسه على حياة الانسان . وأخطر ما فى هذا القياس أنه يفتت صورة النقد الى ثلاث صور تتوالى بتوالى مراحل الحياة ، وبين هذه الصور اختلافات نوعية تفقد صورة النقد وحدتها . كذلك فإن هذا القياس لا يستطيع أن يعلل بقاء الطفولة كاملة فى مراحل النضج أو الشيخوخة .

هذا التجاور بين المراحل ممكن فى حياة النقد ، غير معروف فى حياة الانسان . كما أن الانتقال من مرحلة الى أخرى يحتاج الى تفسير علمى مما يخرج بنا فى الواقع عن هذا التقسيم الثلاثى الى أمور خارجة . ولقد ربط المؤرخون حياة النقد بما يسمى بالحياة الأدبية ، ولنا أن نتساءل : اذا كانت الحياة الأدبية مزدهرة فى الجاهلية فلم تكن حياة النقد ناضجة حينئذ وكانت فى طور الطفولة ؟ . هذه المراحل العمرية لا تتطابق مع ربط حياة النقد بحياة الأدب ، ولا تتطابق مع التتبع القرنى الذى حرص عليه مؤرخو النقد القديم .

ويبدو أن الدكتور احسان عباس قد أحس على نحو ما بشىء من عدم الثقة فى هذه الافكار ، فمضى فى مقدمة كتابه « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » يربط النقد بشىء غير عمر الانسان وحاسة الذوق ، فربطه بشىء أكثر صلة بالنقد هو الاحساس بالتغير . (١) لكنه بعد المقدمة أقام كتابه على نفس الأساس من التتبع القرنى مع شىء من الامتداد الجغرافى داخل كل قرن من أقصى المشرق الى الأندلس ، فظلت مقدمة الكتاب أخطر من متنه .

ومع هذا فإن الاحساس بالتغير بوصفه احساساً بانتقال من قيمة الى أخرى لا يبعد كثيراً عن الذوق مادام الذوق شعوراً بالقيمة . وما زال المنهج التاريخى واحداً لم يتغير فى الحالى . وما زال هذا المنهج يرسم صورة للنقد القديم قوامها الانتقال من مرحلة الى أخرى . وتحمل العوامل الدافعة الى الانتقال مكاناً هاما من هذه الصورة . فإذا أردنا أن نلتمس هذه العوامل وجدنا المنهج التاريخى يتحول بنا الى موضوعات تشغله مشغلة كبيرة . هذه الموضوعات هى : تأثير القرآن على النقد ، وتأثير الثقافة

(١) د. احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب - بيروت - دار الثقافة -

اليونانية على النقد ، والخصومات الأدبية ، والتمييز بين البيئات النقدية التي
نبت النقد فيها . ومن الواضح أنها موضوعات متفاوتة من النظرة المقارنة
الباحثة عن التأثير والتأثر . وبين هذه الموضوعات تفتت صورة النقد ،
ويتم الاجهاز على فكرة المراحل وتنحيها جانبا ، وتمزيق الصورة جذاذا .

فالمنهج التاريخي - كما استخدمه الباحثون - يقع في عيبين كبيرين :
الأول تفتت صورة النقد القديم ، والثاني اسقاط مفاهيم حديثة عن
التطور وحياة الانسان عليها . وفي ظل هذين العيبين أصبح النقد القديم
وقائع مجردة من سياقها لا تفوز منا بتحليل يوضح بناءها الداخلي ، أو
نظامها في التفاعل مع المجتمع .

ويبدو أن الباحثين قد شعروا بالحاجة الى التحليل فمضوا يمزجون
التاريخ بالتحليل . لكنه جاء تحليلا تاريخيا في أغلب الأحيان - جاء
تحليلا لوقائع جزئية وليس تحليلا للنقد القديم في كليته .

وشعر الدكتور محمد العشماوي بهذا المأزق فمضى ينعى على النقاد
أنهم يقفون عند الجزئيات ، ويحاولون تفسيرها بتحميلها دلالات عامة
يتخلصون بها من صعوبات التفسير ، وطالب بدراسة ما أسماه بالمنحى
العام للنقاد (٢) . لكن ما أراده بالمنحى العام هو موقف الناقد القديم
مما يسمى بالمنطق الشكلي ، فالجزئية يمكن تفسيرها على أنها من قبيل
الوقوع في المنطق الشكلي ، أو الخروج عنه . ومن الواضح أن فكرة
المنطق الشكلي متصلة بموضوعات تاريخية كالتأثر باليونان ، والتحول
من النضج الى الشيخوخة .

والمأمل في محصول تحليل الباحثين للنقد القديم يجد أنه يقع في
العيبين الكبيرين اللذين وجدناهما في المحاولات التاريخية ، وهما : تفتت
صورة النقد القديم ، واسقاط مفاهيم حديثة على المفاهيم القديمة والخلط
بينهما . فلقد قسموا النقد القديم الى طائفة من القضايا : كالطبع والصناعة ،
والبديع وعمود الشعر ، واللفظ والمعنى ، والسرقات والضرائر ، وما الى
ذلك . وعولج النقد القديم في ضوء مفاهيم معاصرة ، ففيل ان الطبع
والصناعة هي قضية الخلق والابتكار ، وان اللفظ والمعنى هي مسألة الشكل
والمضمون ، وان كلام عبد القاهر الجرجاني عن المعنى ومعنى المعنى هو

(٢) د . محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - بيروت

دار النهضة العربية - ١٩٧٩ م - ص ٢٩١ .

كلام تشيؤمىسكى عن البنية السطحية والبنية العميقة • وتعرض النقد القديم لكثير من التمزيق والخلط •

ومع الاعتراف والامتنان لجهود الباحثين التى أضاءت السبيل ، وكشفت كثيرا من المعميات المحيرة ، وأشاعت نوعا من الشعور بما فى النقد القديم من قيمة انسانية ، الا أن تصحيح ما وقعت فيه هذه الجهود من تفتيت الصورة ، ومن اسقاط الحديث على القديم ، واجب محتوم على كل محب للنقد القديم ، راغب فى قراءته قراءة صحيحة •

بيد أن هذين العيبين لم يقعا لضعف فى القدرة ، أو لتهاون فى العمل ، ولكنهما نتيجة لغياب منهج يرى فى النقد القديم خطابا اجتماعيا ، يكتسب وحدته من وحدة الجدل الاجتماعى ، وله طبيعته الخاصة المتميزة من الخطاب النقدى المعاصر • وبناء هذا المنهج هو بداية الطريق الذى علينا أن نتقدم فيه •

(ب) فى المنهج واجراءاته :

النقد الأدبى خطاب اجتماعى • والخطاب ليس نقلا « لرسالة » فحسب ، ولكنه تفكير فردى ومشترك ، ووجود فردى ومشترك ، وتفاعل ، وجدل ، واحتدام للحياة • ويمارس مفهوم الخطاب تعديلا جوهريا فى مفهوم النقد ، فالنقد ليس كلمات استحسان أو استهجان تكتب أو تقال من فرد واحد ، عن نص واحد ، فى لحظة واحدة ، وربما فى حجرة منقاة • النقد هو الموقف من النص ، فموقف المبدع من نصه فيه نقد ، وموقف المتلقى من النص فيه نقد ، وموقف الناقد من النص جوهره النقد • ويظل النقد فى المواقف المتنوعة ، وبفضل تنوعها ، تخاطبا اجتماعيا • ويكتسب الخطاب وحدته من وحدة هذا التخاطب فى المجتمع •

والعرفه بهذا فك شفرة ، لكن الشفرة - فى الواقع - تفاعل ، وجدل ، ووجود مشترك • والعرفه كذلك كشف نظام ، لكنه نظام لغوى ، كلامى ، حوارى ، تفاعلى ، جدلى ، فى نفس الوقت •

هذه المسلمات تحتاج الى تحديد الاجراءات التى تحول هذا المنطق الرمزى الى نتائج معرفية محددة • وقد يتسع المنهج للعديد من الاجراءات ، وعلينا أن نحدد تلك التى يحتاج اليها موضوع « البحث » ، والتى تكفى لرسم صورة واضحة للخطاب النقدى القديم • ويجب أن نتذكر أن موضوع « البحث » ليس التحليل الشامل للخطاب القديم ، لكنه تحليل لأحد مفاهيمه • ويمكن تحديد الاجراءات على النحو التالى :

أولا : التحليل الرأسي والأفقي :

١ - التحليل الرأسي :

هذا تحليل يركز على البدائل النقدية ، وهي لا تكتشف بأجراء تباديل وتوافق على المشكل النقدي لإخراج جميع ما ينطوى عليه من احتمالات ، ولكنها البدائل التي كانت مفاهيم حية في الخطاب ، ويحاول كل منها أن يكون بديلا لغيره . وهنا تظهر ثلاثة أنواع من البدائل :

أ - البديل الأولي :

ويتمثل في المفاهيم والتصورات والمقولات التي تشيع في جماعة المتلقين ، وتحكم مواقفهم من الفن ، ومثله العليا ، وطبيعته الخاصة ، وتشكل الاستجابة للعمل الفني ، التي تؤثر بالتالي في المبدع ، وفي الوضع الفني كله ، ومن الواضح أن العوامل الاجتماعية مسئولة عن هذه المفاهيم والمقولات والمواقف ، وأنها تخلق من المنهج العلمي ، وإن كانت تحاول أن توحى بأن لها صدقا وصحة علميين ، وهي - آخر الأمر - كاشفة عن علاقة الانسان بالعالم بكل تعقيداتها .

ب - البديل المنهجي :

ويتمثل في المفاهيم والقضايا والمقولات التي تشيع بين النقاد الذين يتسلحون بالمنهج العلمي ، الذي يتعالى على التحيزات ، والأحكام المسبقة ، والانخراط في صراعات المذاهب الفنية ، والنظر الى الموضوع بمعزل عن أهواء الذات واسقاطاتها . هذه المفاهيم تشترك في الجدل الاجتماعي مشاركة فعالة ، وتحمل في داخلها مؤثرات واضحة من البديلين : الأول والثالث ، وإن كان في جوهره لا يتبنى شيئا من هذين البديلين ، بقدر ما يحاول تصحيح مفاهيمهما .

ج - البديل المذهبي :

ويتمثل في المفاهيم والمقولات التي تنشأ في الصراع حول أنماط الابداع الفني ، مثل الفاظ الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والواقعية ، والسريالية ، والدادية ، وما الى ذلك . وفي جدل المبدعين حول أنماط الابداع ، الذي يشارك فيه أنصارهم وخصومهم ، وربما يكون بعض النقاد المنهجيين صاحب نبوءة به . تشيع هذه المفاهيم التي تنطوي على تفاعلات مردودة الى علاقات الانسان بالعالم .

وإذا قلبنا النظر في هذا التحليل الثلاثي نجد أنه يرجع الى مفهوم واسع للنقد يؤول فيه الى خطاب اجتماعي يدور حول الموقف من الأثر الفني . وإذا أرجعنا النظر كرة ثانية نجد أن هذا التقسيم الذي يميز بين ما هو غير علمي ، وما هو علمي ، وما هو تاريخي ، يرجع الى تمايز مصادر هذه البدائل من المتلقين ، الى النقاد ، الى المبدعين ، مما يتسنى معه التمييز بين ثلاثة أنواع من الخطاب ، أو ثلاثة أنواع من النقد . ولعل هذا التمييز يصلح مقدمة شديدة الإيجاز لما نسميه نظرية الأنواع النقدية ، وهي نظرية مفتقدة ، قادرة على حل كثير من مشكلات النقد ، كما تجيب نظرية الأنواع الأدبية على بعض المشكلات . ولعل النقد القديم مجال صالح لدراسة ميدانية تجريبية تختبر امكانية هذه النظرية ، ومدى صلاحيتها . وإذا أرجعنا النظر كرة أخرى نجد أن كل نوع من هذه الأنواع يتداخل - وهذه طبيعة فعل التخاطب - مع الأنواع الأخرى ، بحيث تصبح هذه الأنواع مستويات للخطاب النقدي ، فنظرية الأنواع النقدية هي نظرية المستويات النقدية ، في نفس الوقت .

٢ - التحليل الأفقي :

وهو التحليل الذي يركز على ما في الخطاب النقدي من مفاهيم ، وما ينشأ عن العلاقات بين المفاهيم من قضايا ، وما في الخطاب من آليات وديناميات ، من مثل عمليات التحويل الدلالي التي تفتح المفهوم على المفاهيم الأخرى ، وما في الخطاب من علامات ذهنية كالمصطلحات ، أو رمزية كنائية أو استعارية ، أو عرفية كاستخدام ألفاظ مألوفة في اللغة ممثلة بالإيحاء .

ثانيا : تحليل المفهوم :

أما التحليل الرأسي والأفقي فوظيفته أن يعطي صورة عامة عن الخطاب النقدي القديم . وأما تحليل المفهوم فهو أقرب من موضوع « البحث » . ويقوم هذا التحليل على تحديد المفهوم ، أو تعريفه تعريفا علميا يقوم على تحديد علام يصدق ؟ وما العلامات التي تشير إليه ؟ وما فئات النصوص التي تشتمل عليه ؟ ومع التعريف تأتي دراسة التطور لتحفظ للنظرة التاريخية بقاءها في المنهج ، ولتوضيح تشكيلات المفهوم في الخطاب . ثم تأتي محاولة تفسيره تؤكد على طابعه الخاص كمفهوم من مفاهيم الخطاب ، فيه ما في كل خطاب من تفاعل بين الإنسان والعالم ، وبين وجوده الخاص والوجود الاجتماعي المشترك له .

ثالثا : اجراءات أخرى :

وهي اجراءات تقتضيها مشكلات البحث ، ومشكلات الموضوع ، مثل اجراء اختيار العينة ، واجراء وضع تعريفات اجرائية ، واصطلاحات اجرائية ، لا تصدق الا في سياق البحث ، فما يصطلح به البحث - مثلا - على تسميته بالمفهوم البلاغي ليس تعريفا للبلاغة ، لكنه لا يصدق الا على ما يطلق عليه هذا المصطلح داخل البحث .

ج - في الموضوع :

موضوع « البحث » هو : « مفهوم الابداع الفني في النقد العربي القديم » ، فما المراد من هذه الكلمات ؟ .

أما كلمة « المفهوم » فتعني التصور الحاصل من اللفظ في العقل (٣) ، كان العرب يفهمونها هكذا ، ولا يختلف مراد القوم عن مرادنا . الا أن المفهوم يزيد على هذا المعنى أنه قائم حاضر في الخطاب ، وأنه نوعان : فمنه حاضر لفظا كمفهوم الطبع ، أو الصنعة ، أو اللفظ ، أو المعنى ، أو السرقة ، أو ما اليه . ومنه حاضر بغير لفظ واحد كحال « الابداع الفني » .

وكلمة « الابداع » تشير الى كل ما يتعلق بانتاج العمل الفني ، من بواعث ، ومهيئات ، وعملية خلق ، وتوليد ، وعلاقة بالنص ، وما الى ذلك . والمشكلة التي تواجه دراسة « الابداع الفني » ، أن الخطاب النقدي القديم لم يبلور له لفظا محددا ، فكان الابداع يعني الخلق من عدم بالنسبة لله عز وجل ، وكان يعني طلب البديع من محسنات ووجوه بلاغية بالنسبة للشاعر . وكانت الكلمة في الفقه تعني « ابتدعا » أو « بدعة » ، أو استحداث شيء غير مقبول دينيا . ومع هذا فالمادة اللغوية كانت تستعمل منها « يبتدع » ، في بعض الأحيان ، بمعنى يبتكر ، أي كان لها حضور عرفي لا اصطلاحي . وكان للمفهوم عموما حضور من النوع الثاني الذي يكون فيه حاضرا واضحا بغير مصطلح واحد يلتصق به . وسوف يتناول البحث هذا كله في سياقه ، ويجب أن نتذكر الآن مسلمة مقبولة ، ذلك أنه لا يمكن قيام خطاب نقدي بغير تصور ما للابداع الفني . مثل هذا التصور موجود في كل خطاب ، وإن لم يعلن ، أو يدرك ، وجوده .

E

(٣) الشريف علي بن محمد الجرجاني : كتاب التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية -

ط ١ - ١٩٨٣ م - ص ٢٢٠ - مادة « المظاني » .

أما كلمة « الفنى » فتحاول زعزعة الثقة بتصوير شائع ، يوحي لنا بأن النقد العربى لم يكن الا نقدا للشعر ، ولم يحمل الا تصورا - ناضجا أو غير ناضج - للشعر . ولا شك أن الكشف عن مفهوم للإبداع يتعلق بالفن عموما سواء كان فنا أدبيا ، شعرا ، أو نثرا ، أو فنا غير أدبى ، موسيقى ، أو عمارة ، أو زخرفة ، أو ما الى ذلك من الفنون الجميلة والفنون النفعية ، يبرهن على أن الناقد القديم لم يكن فى تصوره أسير الشعر ، وكان يحمل تصورا عاما لفنون حياته .

أما « النقد » ، فهو الموقف من العمل الفنى ، وهو بهذا خطاب اجتماعى كما تقدم .

وأما كلمة « القديم » فتثير مشكلة . ذلك أن النقد القديم ممتد عبر قرون طويلة ، وله مصادر من الكثرة والضخامة بحيث لا يمكن استيعابها . و « البحث » يواجه هذه المشكلة بإجراءين : الأول تحديده هذا الامتداد الزمنى الضخم ، وقبول التبسيط الزمنى من أعماق الجاهلية الى زمان ابن الأثير ، وابن خلدون ، وحازم القرطاجنى ، مع التنازل عن محاولة الاستقصاء التاريخى ، والتسليم لجميع التفاصيل ، والاكتفاء بما يطلبه منهج التحليل عموما ، وتحليل الخطاب خصوصا ، من طرح المعالم الكبرى لهذا التراث النقدى الكبير - والثانى اختيار عينة من المؤلفات النقدية تمثل أهم النصوص النقدية التى أنتجها النقاد ، والتى احتفل بها الباحثون ، وأثبت الرواد أنها تمثل أعلام المؤلفات النقدية القديمة .

(د) فى الخطبة :

لما كان البحث يهدف منهجيا الى طرح منهج جديد لتحليل الخطاب النقدى القديم ، يمكن به رسم صورة جديدة للنقد القديم تخلو من تفتيت الملامح ، وتخلو من الخلط بين القديم والحديث ، مما يثمر بناء جديدا للعلم فى حقل دراسة النقد القديم ، ويهدف كذلك موضوعيا الى الكشف عن مفهوم الإبداع الفنى وتجلياته المختلفة ، فى الخطاب القديم ، فإن الخطبة تأتى تبعا للمنهج والموضوع ، محاولة أن تصف مراحل تطبيق المنهج على الموضوع .

من هنا تبدأ الرسالة بتمهيد فى مفهوم الإبداع الفنى فى الدراسات الحديثة يستهدف تمييز الحديث من القديم ، وتجنب الخلط بينهما فى الرسالة كلها .

يتلو التمهيد القسم الأول فى المفهوم الأول للإبداع الفنى فيعرفه ، ويدرس تطوره ، ويعمل على تفسيره .

ثم يأتي القسم الثاني في المفهوم المنهجي للابداع الفني فيزيل صعوبات الوصول الى هذا المفهوم بالكشف عن معنى وملامح المنهج القديم، ثم يعرف المفهوم تفريعا عن المنهج، ثم يدرس تطوره، ثم يعمد إلى محاولة التفسير.

أما القسم الثالث في المفهوم المذهبي للابداع الفني فيبدأ بتمهيد يشتمل على اجراء، يتمثل في التحول عن دراسة المفهوم في مذاهب الشعراء، الى دراسته في الخطاب النقدي عند ثلاثة من كبار النقاد: ابن طباطبا، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني. وفي هذا الاجراء فائدة منهجية بالجمع بين بحث الخطاب على مستوى جماعي، وبحثه على مستوى فردي (monographic)، فيصبح لدينا نموذج من دراسة فعالية مفهوم الابداع الفني في بناء نصوص نقدية كاملة غير مقتطعة من سياقاتها. كما أنه يساعد على اكتشاف المثل الجمالية التي اشتمل عليها الخطاب النقدي، والتداخل بين مستوياته.

ثم يأتي القسم الرابع في مفهوم الابداع الفني في قضايا النقد القديم، فيبدأ بالتعريف بمفهوم القضية، وبقضايا الخطاب النقدي القديم، ثم تأخذ الدراسة من قضايا الطبع والصناعة، واللفظ والمعنى، والسرقات، مدخلا، ونماذج لسائر القضايا، على أساس أن استيفاء بحث هذه القضايا جميعا يحتاج الى دراسة خاصة.

هـ - في المصادر والمراجع :

يندرج هذا البحث فيما يعرف بأنه ما وراء النقد Metacritism، وهو ذلك الفرع من البحث الذي يتحدث فيه النقد عن نفسه، وكما أن دراسة اللغة باللغة هي ما وراء اللغة، فإن دراسة النقد للنقد هي ما وراء النقد. وفي هذا الفرع من البحث تكتسب المصادر النقدية الصدارة في الأهمية، ففيها ذخيرة من النصوص النقدية التي هي موضوع التحليل.

وفي هذا الصدد تبرز أهمية النصوص النقدية التي أطال الباحثون المكوث عندها، وتعاملوا معها بوصفها الأعمال الأعلام في النقد القديم. من هذه الأعمال قواعد ثعلب، وفحولة الأصمعي، ونقد قدامة، وعيار ابن طباطبا، وبيان وحيوان الجاحظ، والشعر والشعراء لابن قتيبة، وأدب الكاتب له، واعجاز الباقلائي، والخطابي، والرماني، وموازنة الآمدي، ووساطة الجرجاني، ودلائل وأسرار عبد القاهر، وعمدة ابن رشيقي، ومثل ابن الأثير، ومنهاج حازم القرطاجني. هذا الميراث الخصب، وهذه الأعمال، أو الأطروحات، الكبيرة، هي موضوع التحليل.

ومن جهة ثانية ، هناك انتفاع ، وحوار ، بين الباحث وأعمال الباحثين
الرواد ، بداية من الهياوى ، وطه حسين ، وأحمد أمين ، ومرورا بطه
أحمد إبراهيم ، والحاجرى ، وبدوى طبانة ، وزغلول سلام ، ومندور ،
والغنىمى هلال ، ومحمد زكى العشماوى ، وعبد القادر القط ، ومصطفى
ناصر ، وغيرهم من الباحثين المصريين وغير المصريين ، بما قدموه من جهود
تأضاءت السبيل ، وجعلت نشر النصوص النقدية القديمة يلمع ببريق
مبارك .

والله الموفق الى سواء السبيل

تقديم

مفهوم الابداع الفنى فى الدراسات الحديثة



الاتجاهات الأساسية في دراسات الابداع الحديثة

يحتاج مفهوم الابداع في الدراسات الحديثة الى اهتمام كبير يضيق عنه المقام ، لذا فاننا مضطرون الى الايجاز في عرضه . وليس الهدف من وراء مثل هذا العرض الا أن نرسم صورة للمفاهيم الحديثة للابداع الفني ، اذا وضعت بجانب المفاهيم القديمة ظهرت الفوارق الدقيقة التي يؤدي التغافل عنها عادة الى الوقوع في عيب كبير ، وهو أن نسيق على المفاهيم القديمة ملامح المفاهيم الحديثة التي ليست منها .

ويقتضى منا التعريف بمفهوم الابداع في الدراسات الحديثة أن نعالج على مستويين : الأول مستوى الاتجاه العام ، أو السمة الأساسية التي تنظم الدراسات الحديثة ، والثاني هو الاتجاهات الأساسية والفروق العامة بين مفاهيم الابداع الفني المختلفة التي طرحتها الدراسات الحديثة .

ونستطيع - فيما يتعلق بالمستوى الأول - أن نقرر في ثقة واطمئنان أن الفكر الحديث كله يميل الى رسم موضوعاته بسمات الحركة والتطور والتعقد والصراع ، لا يتم فهم أى موضوع الا في ضوئها .

ففي الوقت الذي اتجهت فيه العلوم التجريبية الى ادخال موضوعاتها المعامل حيث تصبح النتائج متعلقة بالحواس المباشرة والادراك العياني ، اذا بهذا الاتجاه الذي يبسط الأمور يقضى الى عناية متزايدة بالمناهج الاحصائية ، والى توظيف متنام للأجهزة الحديثة Computers التي بلغت درجات عالية من التعقيد .

وتؤكد النظريات العلمية الحديثة على طابع الحركة في بطل بها الأمر الى درجة أنها لا تسمح بالمرور بحالة بعينها مرتين نظراً لتناقضها

الطاقة باستمرار كما في علم القوة الحرارية ، أو ذلك لأن الأشياء تتقدم
تقدما مستمرا نحو غاية معلومة لا تملك أن تبلغها أبدا كما في مذهب
التطور (٤) .

والتحول المعاصر في علم الفيزياء ليس إلا إعادة بناء فعالة للعلم على
أساس من فكرة الحركة والتطور والتغير (٥) . والحال كذلك في علم
النفس حيث نجد عالما مثل فرويد يعول على فكرة الصراع النفسي تعويلا
تامما ، حتى ليعد حيلة دفاعية كالكبت استجابة هروبية من الصراع (٦) ،
تزداد تعقدا بانقسامها الى كبت أولى ، وكبت ثانوى ، ونظرية خاصة
بعودة المكبوت (٧) .

وفى الفلسفة نجد برجسون مع انكاره لفكرة الآلية (٨) ، يعول تماما
على فكرة الصيرورة في جميع فلسفته ، خاصة كتابه « التطور الخالق » ،
حتى ليعرف الصورة بأنها « لحظة تلتقط من انتقال مستمر » (٩) . كذلك
نجد في منهج الجدل الهيكلى بانتقاله من القضية الى النقيض فالمركب (١٠) ،
مظهرا من الأخذ بفكرة الحركة ، هو ذات المظهر الذى نجده عند ماركس
الذى يخالف هيجل داعيا الى ما يسمى بالجدل المقلوب .

وانعكس هذا كله على حقل النقد الأدبى فنجد ناقدا « ماركسيا »
مثل لوكاتش يزواج بين فهم عميق للمادية الجدلية ومصادرها عند هيجل ،
ومعرفة حقيقية بالأدب الألمانى « (١١) . وإذا تركنا ناقدا تقدميا مثل
لوكاتش الى آخر يعلن رجعيته بملء الفم ، هو ت . اس . اليوت نجده
يؤسس نظريته النقدية - التى شاع بيننا اختصارها الى مصطلح « المعادل

-
- (٤) د . عبد الرحمن بدوى : الزمان الوجودى - القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٥٥ م
- ط ٢ - ص ٨٢ ، ٨٣ .
- (٥) المصدر السابق ص ص ١٩٤ - ١٩٧ ، روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف - ت :
حليم طوسون - مراجعة فؤاد حداد - القاهرة - ١٩٦٨ م - دار الكاتب العربى - ص ٩٨ .
- (٦) د . طلعت منصور وآخرون : أسس علم النفس العام - القاهرة - ١٩٨١ -
الأنجلو المصرية - ص ٤٨٢ .
- (٧) د . عبد المنعم الحفنى : موسوعة علم النفس والتحليل النفسى - القاهرة -
١٩٧٨ م - مكتبة مدبولى - ط ١ - ٢٣٠/٢ .
- (٨) د . يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - القاهرة - دار المعارف - ط ٦ -
ص ٤٣٨ .
- (٩) برجسون : التطور الخالق - ت . د . محمود محمد قاسم - مراجعة د . نجيب
بلدى - القاهرة - ١٩٨٤ م - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ٢٦٨ .
- (١٠) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - ص ٢٧٥ .
- (١١) وينيه ويليك : اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين - ضمن (مقالات
في النقد الأدبى) - ت . د . ابراهيم جمادة - القاهرة - ١٩٨٢ - دار المعارف - ص ١٥٨ ،
١٥٩ .

الموضوعي « مضامين كثيرا من قضاياها النظرية - على فكرة ترى أنه يوجد « هناك شيء خارج ذات الفنان ، يدين له الفنان بالولاء ، والتفاني الذي يجب أن يرضخ له ، ويضحي لأجله بنفسه كي يكتسب مركزه الفريد . . . » (١٢) . هذه العبارة تعني صراحة أن الفنان لا ينضج لأوامر اللاشعور الذاتي الذي يعكس حاجات ذاتية خاصة ، لكنه يمارس كذلك - كما يقول ولتر جاكسون بيت : « هروبا من العاطفة » و « هروبا من الذات » (١٣) .

لنقرأ اليوت :

« تشكل الآثار الفنية الحالية فيما بينها نظاما مثاليا ، يتغير عند إضافة عمل فني جديد (جديد بحق) إليها . والنظام القائم يكون كاملا قبل أن يصل العمل الجديد . وحتى يستمر هذا النظام بعد إضافة الجديد ، فإن « كل » النظام القائم يجب أن يتغير ولو تغيرا طفيفا . وهكذا تكون علاقات ، ونسب ، وقيم كل عمل بالنسبة « لكل » متغيرة ، وهذا هو التكيف بين القديم والجديد . وأيما امرئ يوافق على فكرة النظام هذه ، وعلى شكل الأدب الأوربي والأدب الانجليزي ، لن يجد من المحال القول بأن الحاضر ينبغي أن يغير من الماضي ، بقدر ما يوجه الماضي الحاضر » (١٤) .

اننا نرجع الى اليوت لأنه يمثل - كما أشرنا - أكثر المواقف تقليدية وكلاسيكية . مع هذا فإن النص الذي أوردناه يكشف بجلاء عن أنه يخالف النظريات الكلاسيكية التي تحصر الأدب في محاكاة النموذج القديم ، من حيث هو يفتح الباب أمام التطور والحركة والتجديد . العمل الفني الجديد بحق يغير النظام الفني كله . الحاضر « ينبغي » أن « يغير » من الماضي . يعني هذا أن الفنان يسعى الى الحركة والتطور لا الجمود أو التكرار . ويعني أيضا أن فكرة الموضوع لما هو « في الخارج » ، أو ما أسماه بيت « هروبا من الذات » ليس جمودا أو سكونا ، لكنه سعي الى التطور . كلما يمعن الفنان في الهروب من الذات الى « الشيء » الخارجي المسيطر عليه ، ، يصبح قادرا على الابداع والتطور والتجديد . هكذا نواجه فكرة التطور والحركة والصراع في أكثر الاتجاهات النقدية المعاصرة محافظة على التراث .

(١٢) اليوت : (وظيفة النقد) - ضمن الكتاب السابق - ص ١٣ .
(١٣) ولتر جاكسون بيت : (تعريفات باتجاهات نقدية) - ضمن الكتاب السابق - ص ٩٨ .
(١٤) اليوت (وظيفة النقد) - ضمن الكتاب السابق - ص ١٣ .

مع التجريبيين

تختلف التجربة Experiment عن التجريبية Empricism ، فالأولى قد تكون مجرد أداة علمية محايدة متميزة من شخص الباحث ، أما الثانية فموقف فلسفى يرى أن تصوراتنا ومعرفتنا تتأسس ، كلياً وجزئياً ، على الخبرة Experience من خلال الحواس ، والملاحظة الذاتية ، أو الاستبطان Introspection ، وتربط المعرفة بمواد الحس Sense Data ، مع انكار أى قضايا قبلية أو تركيبية تسبق الخبرة الانسانية (١٧) .

ولما كان التجريبيون المحدثون ينظرون الى الانسان بوصفه جسداً من القدرات السلوكية التى نمتها البيئة ، فإن الابداع عندهم توظيف سلوكى غير مألوف لبعض القدرات النفسية البيئية . ومن الممكن للخامل أن يصير مبدعاً بتنمية قدراته ، فالاختلاف بين المبدع والعادى « انما هو اختلاف فى الدرجة لا فى النوع » (١٨) . ومن جهة ثانية فإن الابداع يختلف عن المرض النفسى أو العقلى وكل منهما استجابة غير مألوفة . ان الابداع من علامات السواء والصحة النفسية ، لأنه يتطلب « تنظيمًا عقلياً أو تركيباً أو تقييماً أو تتبعاً » (١٩) ، أو لأنه يحقق الاعلاء (٢٠) ، أو لأنه « من مظاهر تحقيق وجود الفرد أو تحقيق انسانيته » (٢١) .

A. R. Lacey, A Dictionary of Philosophy, London & Boston (١٧) & Henley, Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 55.

(١٨) د. مصطفى سويف : الغيرية فى الفن - القاهرة - المكتبة الثقافية - ١٩٦٠ م - ص ٩ - ولقد سبق وردزورث الى هذه العبارة مما يؤذن بوجود نقد أدبى يستمد مقولاته من التجريبية . انظر فى وردزورث د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى - بيروت - دار الأندلس - ١٩٨١ م - ط ٢ - ص ١٤٩ .

(١٩) د. صفوت فرج : الابداع والمرض العقلى - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٣ م - ص ٢٤٠ .

(٢٠) المرجع السابق - ص ٣٦ .

(٢١) د. عبد السلام عبد الغفار : مقدمة فى الصحة النفسية - ص ٣٢٣ .

لقد اختزلت السلوكية الانسان الى عمليات فسيوكيميائية حتمية
بيئية . وبفضل بافلوف ميزنا بين الاستجابة المنعكسة الطبيعية وهي
الفريزة والاستجابة الاشتراكية . ومع واطسن برز دور البيئة الاجتماعية
فى تكوين ونمو الشخصية . وأصبحت السلوكية نظرية تعلم ، هو تعلم
اشتراكى تقليدى عند بافلوف وواطسن ، وتعلم وسيلى تكون فيه الاستجابة
وسيلة الى معزز أو اثابة أو هدف يدعمها عند ثورنديك وسكينر وهل (٢٢) .
وفى ضوء هذه المبادئ أصبح الابداع نشاطا لقدرات تكونت بعمليات
فسيوكيميائية حتمية ، نتيجة لتعلم شرطى ، أو لتعزيز بيئى لتعلم
وسيلى .

هذا ما نجده فى المدارس التجريبية المختلفة . يعرف مدتك (مدرسة
التداعى) العمليات الابداعية بأنها « تشكيل للعناصر المتداعية فى تكوينات
جديدة لتقابل بعض الاحتياجات المعينة . . . » (٢٣) . ويعرف تورانس
(نظرية السمات) الابداع بأنه « عملية ادراك Process of sensing
للشغرات وللاختلال والعناصر الناقصة ، وتكوين الأفكار والفروض
حولها ، واختبار هذه الفروض وربط النتائج ، واجراء ما يتطلبه الموقف
من تعديلات واعادة اختبار الفروض » (٢٤) . وتهيب السلوكية بفكرة
« التفاعل » لتفسر دور البيئة التى تقوم - كما يقول سكينر - بدور الاختيار
والاصطفاء الطبيعى مع الحفز والدفع (٢٥) . وفى هذا الاطار يعرف
روجرز الابداع بأنه ظهور انتاج جديد ناتج عن تفاعل بين الفرد ومادة
الخبرة (٢٦) .

ولقد اهتم الدارسون بالعاملية التى ترى الابداع فرعا من بناء العقل
البشرى كما شرحه جيلفورد . ويحتوى نموذج العقل لدى جيلفورد على
ثلاثة أبعاد :

- ١ - عمليات عقلية : وهى تتضمن خمس عمليات : المعرفة ، الذاكرة ،
التفكير التغيرى ، التفكير التقريرى ، التقويم . وكلها عمليات
عقلية يقوم بها الأفراد عند استخدامهم مادة التفكير .

(٢٢) المصدر السابق والصفحة .

(٢٣) د. صفوت فرج : الابداع والمرض العقلى - ص ٢٩ .

(٢٤) نفس المصدر - ص ٣٤ .

(٢٥) ب - ف - سكينر : تكنولوجيا السلوك الانسانى - ص ٥٠ . عهد القاهر يوسلف .

- الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٠ م - ص ٢٠ .

(٢٦) د. فرج : الابداع والمرض العقلى - ص ٣٢ .

٢ - مضمون القدرة : ويتضمن : مضمونا شكليا ، ومضمونا رمزيا ، ومضمونا لغويا ، ومضمونا سلوكيا .

٣ - ناتج القدرة : ويتضمن : وحدات ، وفئات ، وعلاقات ، وتحولات ، وتضمينات ، وأنساقا (٣٧) .

والإبداع في هذا النموذج للعقل هو القدرات المميزة للأفراد المبدعين ، التي تميزهم في نوع من العمليات العقلية هو « التفكير التغييري » Divergent Thinking . ومنحصلة تحليل جيلفورد لهذه القدرات ، وهذه العملية العقلية ، عوامل كثيرة ، تناول منها الباحثون أربعة :

١ - الطلاقة الفكرية Ideational Fluncky : وهي القدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار ذات الدلالة .

٢ - الأصالة Originality : وتسمى في الدراسات الأحداث المرونة التكيفية ، وهي القدرة على أحداث تغيير في المعاني ، وذلك طبقا لأحداث تكيف جديد .

٣ - المرونة Flexibility : وهي القدرة على الانتقال من فئة إلى أخرى من فئات الأفكار .

٤ - الحساسية للمشكلات Seeing Problems : وهي القدرة على رؤية الكثير من المشكلات في الموقف الواحد (٢٨) . ولقد وضع فروم شروط للإبداع أهمها : إمكانية الدهشة ، القدرة على التركيز ، القدرة على قبول الصراع والتوتر بدلا من تجنبه والهروب منه (٢٩) . والشروط الأخير يذكر بالفرض الذي طرحه الدكتور مصطفى سوييف وأسماء « فرض نحن » (٣٠) ، وهو يقضى بأن المبدع يشكل مع

(٢٧) استفاد الكثيرون من جيلفورد . انظر : د. سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م - ط ٤ - ص ص ٣٤٩ - ٣٧٦ ، د. مصري عبد الحميد جنوة : الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م - ص ص ٢٣ - ٢٧ ، د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب - مكتبة غريب - ١٩٨٤ م - ط ٤ - ص ص ٢٢ ، ٢٣ ، د. معين الدين أحمد حسين : القيم الخاصة لدى المبدعين - دار المعارف - ١٩٨١ م - ص ص ٨٣ - ٨٥ ، وقد سقط من عرضه النوع السادس من الإنتاج : الأنساق ، بينما ذكره د. صفوت فرج : الإبداع والمرض العقلي - وأضاف رسما للمكتب العقل لدى جيلفورد . وانظر كذلك لديه ص ٤٠ - ٤٣ ، ١١٩ - ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٣١ - ١٣٧ .

(٢٨) د. فرج : الإبداع والمرض العقلي - ص ٣٤ - ٣٥ .

(٢٩) المصدر السابق ص ٢٢ - ٢٣ .

(٣٠) د. سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفني - ص ١٢٢ وما بعدها .

البيئة « نحن » ، فإذا تصدع النحن يقع التوتر ، فيتم استعادة التكيف أو التكامل من طريق فعل الابداع .

وإذا التفتنا الى فلاسفة التجربة فأننا نجد ولیم جیمس يرى الابتكار تخصيص الادراك الانساني . وعلى أساس من ايمانه بوجدانية العالم ، وبفكر الغائية بدلا من العلية يضع وصفا « لفعل الخلق » ممثلا في تجربة الكتابة ، يرى فيه تجربة حسية نموذجية للغائية ، مرتكزا على القول ان « دمجنا سابقا » للوعي « يجمع (في وسط تعقده) فكرة النتيجة ، ينمو تدريجيا في مجال آخر ، اما أن تظهر فيه هذه النتيجة على أنها منجزة ، أو تمنع بواسطة عوائق نشعر أننا نقاومها » (٣١) . بهذا يكون الابداع انتقالا لنوع من مجال الى آخر سعيا وراء نتيجة ، وهو يؤذن بنزعة حسية وظيفية واضحة . وعلى الرغم من ايمان جون ديوى بالتعددية لا الواحدية ، فإنه مثل ولیم جیمس وهافييلوك أليس يتصور التجربة ذاتها بوصفها فنا أو ابتكارا ، ويتصور - مع أليس ، فيما يقول اروين ادمان - ان الفن مجرد اسم عام يطلق على الذكاء (٣٢) ، خلافا للدراسات النفسية التجريبية التي لا ترى في الابداع مرادفا للذكاء (٣٣) . لكن الأساس التجريبي يظل واحدا يظل الجميع . وفي نزعة ظاهرية واضحة يتمسك ديوى بلفظ الخبرة Experience في وصف الفن . وهي عنده أداة من أربع أدوات للبحث والسلوك : التفكير ، الخبرة ، السياق ، الاتصال (٣٤) . والخبرة عنده - كما يقول الدكتور الأهواني - « تفاعل الفرد مع البيئة الاجتماعية فيكتسب من هذا التفاعل العادات والتقاليد وأساليب التفكير والمثل العليا والمطامح وغير ذلك » (٣٥) . ومن الواضح أن الاكتساب ههنا انفعال لا تفاعل ، أو تأثر لا تبادل للتأثير . والمراد بالتفاعل interaction ينتهي الى علاقة المشي والاستجابة الشهيرة . لكن ديوى يضيف اليها عمقا اذ يرى فيها علاقة باطنية محكومة بفكرة القصدية

-
- (٣١) ولیم جیمس : بعض مشكلات الفلسفة - ت : د . محمد فتحي الشنيطي - مراجعة د . زكي نجيب محمود - القاهرة - ١٩٦٢ م - وزارة الثقافة - ص ١٧٧ . وكلمة التجربة في السياق الفلسفي يراد بها التجربة الانسانية المباشرة لا العملية .
- (٣٢) اروين ادمان : الفنون والانسان - ت : مصطفى حبيب - القاهرة - ١٩٦٦ م - مكتبة مصر - ط ١ - ص ١٥١ .
- (٣٣) د . فرج : الابداع والمرض العقلي - ص ٢٧ .
- (٣٤) د . أحمد قواد الأهواني : جون ديوى في القاهرة - ١٩٦٨ م - دار المعارف - ط ٢ - ص ١٠٣ .
- (٣٥) د . الأهواني : جون ديوى - ص ٤٣ - وقارن بيون ديوى : الفن خبرة - ت : د . زكريا ابراهيم - مراجعة وتقديم : د . زكي نجيب محمود - القاهرة - ١٩٦٣ - دار النهضة العربية - ص ٢٦ .

المستعارة من الظاهراتية ، مما يحدو به الى وصف الفن بأنه عمل شعورى
واع فى مستوى المعنى يحقق أسباب الاتحاد بين الحس والدافع
والفعل (٣٦) . وبإدخال فكرة الاتصال الانسانى الذى يسعى الى تحقيق
التكامل أو الاتحاد يؤول الابداع الى تعديل للخبرة لانتاج خبرة جديدة
تتحد فيها مكونات الكائن الحى معا ، وتتعدل فيها علاقته الباطنية بالبيئة
ليتحد بها ، من خلال وسائط الاتصال التى يستخدمها .

وعلى نفس النحو التجريبي يعمل ازوين ادمان فيرى فى الفن كشفا
لسر الوجود (٣٧) ، لكن الوجود عنده هو التجربة المباشرة ، وهى بدورها
« ليست سوى مؤثر واستجابة للكائن الحى ، وتتمثل فى « خمس حواس
صغيرة تنتفض بالبهجة والسرور » (٣٨) ، « فالفن اسم يطلق على الادراكات
التي بها تعى الحياة ما يكتنفها من ظروف خاصة ثم تحيل هذه الظروف
الى شىء غاية فى الطرافة والابداع » (٣٩) .

كذلك ينتهى هربرت ريد الى نفس المفاهيم الوظيفية الحسية ، اذ
يؤسس تعريف الفن على مبدأين : مبدأ الشكل وهو مشتق من العالم
العضوى ووظيفة من وظائف الادراك ، ومبدأ الابداع وهو وظيفة من وظائف
التخيل ، (٤٠) ويجد نفسه فى النهاية يرجع الى تيودور فخر ، وليبس ،
وشبرانجر من التجريبيين (٤١) أما حديثه المطول فى كتابه « الفن والمجتمع »
عن السحر والتصوف والديانة ، والعقل اللاواعى فليس الا توظيفا لآراء
فرويد (٤٢) ، فى سياق المفاهيم التجريبية .

معنى هذا أن الابداع عند ريد هو جدل التخيل والادراك . هذا الجدل
يقابله جدل ثان بين الفرد والمجموع ، فمن جهة هناك جمع معقد هو
المجتمع ، مطلبه الطبيعة أو الواقعية أو الصورة ، وهناك من جهة أخرى
الفنان المفرد ، مطلبه التعبير عن ذاته ، وثمة توتر أو تناقض قائم بين
الفنان والمجتمع (٤٣) . هذا التناقض أو التوتر يذكرنا بفكرة « تصدع

-
- (٣٦) ديوى : الفن خبرة : ص ٤٦ .
(٣٧) ادمان : الفنون والانسان - ص ١٥٧ .
(٣٨) السابق - ص ١٠ .
(٣٩) نفسه - ص ١٥ .
(٤٠) هربرت ريد : تعريف الفن - ت . د . ابراهيم امام ، ومصطفى رفيق الأرناؤوطى -
القاهرة - ١٩٦٢ م - دار النهضة العربية - ص ٥٤ .
(٤١) السابق - ص ٣٠ ، ٣١ .
(٤٢) ريد : الفن والمجتمع - ت . فارس مترى ضاهر - بيروت - دار القلم - ص ١٢٠ .
(٤٣) المصدر السابق ص ١٠٣ .

النحن « لدى الدكتور سوييف ، ومطلب الاتصال لدى ديوى . وحل ديوى لهذا الاشكال تمثل في فكرة التفاعل التي تجعل الفرد متأثرا بالبيئة مستجيبا لها . أما عند ريد فانه يهتمس الحل عند فرويد ، لا في فكرة العامل الجنسي الذي يختزل اليه جميع مكونات الشخصية ، ويجعله محور صراعاتها ، لكنه يأخذ فكرة عامة هي « الحياة الغريزية الخاصة بأعمق مراتب العقل » (٤٤) .

وبرغم أن الناقد الشهير أي . ايه . ريتشاردز قد نقد المنهج التجريبي (٤٥) إلا أنه كان يقصد به الالتزام بالتجربة العملية كما هو الحال عند فخر ، وهو برغم هذا سلوك في عقله الاتجاه التجريبي الذي حددناه . يقرر ريتشاردز أن أية نظرية في النقد يجب أن تستقر على دعامتين : دراسة القيم ، ودراسة الاتصال (٤٦) . فالقنون عنده هي الشكل الأسمى للنشاط الاتصالي (٤٧) . وهي كذلك خزائنا للقيم (٤٨) . لكن القيم عنده لا يمكن فهمها في ظل الأخلاق المثالية ، أو في غياب ما يسميه « علم النفس النافع » (٤٩) . كذلك تردنا مشكلة الاتصال الذي هو نقل لخبرات النفس - إلى البحث النفسي . ههنا يطرح ريتشاردز نظرية نفسية لمشكلة القيمة . تقوم نظريته النفسية على تعريف القيمة بأنها « القدرة على اشباع الشعور أو الرغبة بطرق متنوعة معقدة » (٥٠) . ثم يتحول عن الفاظ الشعور والرغبة إلى مصطلح الدوافع impulses التي تنقسم عنده إلى ميول appetencies ونفور aversions (٥١) . ثم يتحول بعد هذا عن حالات النفور إلى الميول فحسب على أساس تشير إلى مثله في اللغة العربية حين نقول نميل إلى ونميل عن ، أو نرغب في ونرغب عن . وثمة تقسيم مشابه عند فرويد للغرائز إلى غريزة الحياة وغريزة الموت ، غير أننا لسنا بحاجة إلى الرجوع إلى فرويد ، لأن تقسيم ريتشاردز مشهور في نظرية الدافعية التقليدية .

(٤٤) نفسه ص ١٣٥ .

Richards, principles of literary criticism, London, Routledge (٤٥) and Kegan Paul, 1967, p. 3-5.

Ibid, p. 17. (٤٦)

Ibid, p. 17. (٤٧)

Ibid. (٤٨)

Ibid, p. 22. (٤٩)

Ibid, p. 35 (٥٠)

Ibid, p. 35. (٥١)

فلننظر في المخطط النفسى الذى يقدمه ريتشاردز فنجده يعتمد على أفكار الدافعية بأصولها العضوية . يقول :

« ان الجهاز العصبى هو وسيلة يتسبب من خلالها مؤثر من مؤثرات البيئة ، أو من الجسم ، سلوكا قريبا . وكل الأحداث العقلية تحدث فى سلسلة عمليات التلاؤم - فى مكان ما - بين مؤثر واستجابة . وهكذا فان كل حدث عقلى له أصله فى التأثير - خاصية أو نتيجة - على الفعل ، أو الاعداد للفعل . أحيانا تكون خاصيته من السهل استبطانها . وما يحس به (الجهاز العصبى) - فى هذه الحالات التى فيها يحس أو يكون قد أحس على كل حال - هو الوعى ، ولكن فى حالات عديدة لا يحس بشئ ، حينئذ يكون الحدث العقلى لاوعيا » (٥٢) .

من الجلى أن ريتشاردز لا يختلف كثيرا ههنا عن ادمان . يؤول ادمان بالابداع الى الحواس الخمس ، أما ريتشاردز فيتسع ليشمل الجهاز العصبى The nervous system . ويقرر ادمان ، كما يقرر ريتشاردز ، أن النشاط النفسى ، أو الأحداث العقلية هى علاقة مؤثر واستجابة . أما عن التمييز بين الوعى واللاوعى فلا حاجة الى فرويد لأجله مادام الفكر الدافعى يعرف الأفعال اللاارادية التى لا تكاد نشعر بها . فى هذا السياق يرفض ريتشاردز الانخراط فى مشكلة العقل - الجسد ، أو المثالية - المادية ، ويمد هذا كله محاولة غير مجدية لوصف الشئ فى ذاته بدلا من وصفه كما « يسلك » (٥٤) والدافع فى هذا الاطار هو العملية التى تبدأ بمؤثر stimuli وتنتهى بفعل act ، أو استجابة response . لا فارق فى ذلك بين الحاجات الاجتماعية والفردية (٥٥) ، فالمؤثر - كما يقول النص المتقدم - قد يكون من مؤثرات البيئة ، أو من الجسم نفسه . ويتوقف قبول المؤثر على مدى خدمته للحاجات العضوية ، وهذه الحاجة العضوية تعنى « حالة التعادل بين النشاطات العضوية المتنوعة » (٥٦) .

وفى ضوء هذه الأفكار يبدو الابداع الفنى عند ريتشاردز استجابة للمؤثرات البيئية على النحو الذى يتفق مع التصور التجريبي العام .

Ibid.

(٥٢)

Ibid, 63.

(٥٣)

Ibid, 64.

(٥٤)

Ibid, 66.

(٥٥)

Ibid.

(٥٦)

ولقد اعترض الباحثون على المنهج التجريبي في بعض الأحيان ، فاعتراض أحدهم - من وجهة نظر ظاهرية - على الاختبارات والاستجابات التجريبية ، لأن شخص المفحوص يتدخل فيها على نحو لا يسمح بالتعميم خاصة إذا كانت العينة من غير المبدعين (٥٧) . وذكر أحد الباحثين أن بعض كبار التجريبيين قد زيف نتائجه كما فعل سيرل بيرت ليثبت أن الذكاء وراثي ، وكما فعل العنصريون ليثبتوا تفوق البيض على السود في مقياس الذكاء (٥٨) . وذهب باحث ثالث إلى أن القياس النفسي نسبي بلا نقطة صفر معروفة (٥٩) ، ومن البنائين هاجم ليفي شتراوس التجريبية مؤكدا الطبيعة المستقلة للذهن البشري ، وأكد معه التوسير أن الحقيقة معيار لذاتها دون حاجة إلى تحقيق تجريبي (٦٠) .

وأنكرت الوجودية على التجريبية العناية بالعالم الخارجي الحسي دون العالم الداخلي الجوهرى (٦١) .

وما تنكره الوجودية هو مناط أهمية التجريبية ، فالظاهرة الانسانية معقدة ، وبغير الدراسة الدقيقة الشاملة لا تنكشف ، ولا يمكن حل شفرتها ، والأداة التجريبية إحدى وسائل تحقيق هذه الغاية المعرفية النبيلة .

-
- (٥٧) الدروبي : علم النفس والأدب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م - ص ١٨٢ .
 (٥٨) د. عبد الستار إبراهيم : الإنسان وعالم النفس - الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٥ م - ط ١ - ص ص ٢٧٢ - ٢٧٤ ، ٢٧٨ - ٢٧٩ .
 (٥٩) د. عبد السلام عبد الغفار : مقدمة في الصحة النفسية - ص ٦٠ .
 (٦٠) د. فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية - الكويت - حوليات كلية آداب الكويت - ج ١ - ١٩٨٠ م - ص ١٢ .
 (٦١) جون ماكوري : الوجودية - ت . امام عبد الفتاح امام - الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٢ م - ص ص ٣٠ ، ٣١ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ .

مع التحليليين

يستخدم مصطلح التحليل في النقد الأدبي للدلالة على التفتيت المفصل ، واختبار العمل الأدبي ، أو الدراسة الفاحصة لعناصره ، وهو عند اليوت الأداة الثانية للنقد بعد المقارنة (٦٢) . وله في الفلسفة معان كثيرة . في الوضعية الانجليزية هناك التحليل المفهومي conceptual أما التحليل الفلسفي المختزل reductive ، أو تحليل المستوى الجديد ، فهو يستبدل وحدات المستوى الأعمق بالمستوى الظاهر كما يختزل التحليل الظاهراتي تقريرات الموضوعات المادية إلى تقريرات حول قابليات الشعور . ويبين التحليل المنطقي ، أو تحليل المستوى الظاهر ، الشكل المنطقي للعبارة العادية . وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الفلسفة اللغوية ، فلسفة اللغة العادية ordinary language التي تستخدم التحليل اللغوي وتتفادى القول بدعاوى قاطعة أو آراء مبرهنة حاسمة substantive claims (٦٣) . وفي المنطق تحدث كانت عن القضية التحليلية كقولك « الورود زهور » (٦٤) . وفي علم النفس أطلق الباحثون على مدرسة فرويد اسم التحليل النفسي . والتحليليون في السياق التالي هم من يقومون على استخراج عناصر الظاهرة ، وبيان علاقاتها ، على المستوى العميق ، مفترضين - خلافاً للتجريبيين - أن الظاهرة لا تفهم إلا بالكشف عن عناصرها الغامضة . والابداع في هذا السياق ظاهرة إنسانية تختلف عما هو غير ابداع في النوع لا الدرجة .

والنموذج الأساسي لهذا الضرب من الفهم هو فرويد . لقد اعتمد في فهم المبدع على نموذج الهستيري (٦٥) لا السوي ، مفترضاً أن الإبداع

Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, London, Penguin, (٦٢) 1984, p. 39.

Lacey, A Dictionary of Philosophy, p. 159, 160. (٦٣)

Ibid, p. 5. (٦٤)

Merdith Anne Skura, The Literary Use of the Psychoanalytic Process, New Haven & London, 1984. (٦٥)

وانظر : فرويد الطوطم والتابو - ت . بو علي ياسين - سوريا - دار الحوار -

١٩٨٢ - ط ١ - ص ٩٦ .

له معايير يداثية أو أولية (٦٦) وأنا جميعا - كما يقول موبويس ويوافق فرويد - هستيريون الى حد ما (٦٧) . ومع تحذير فرويد من أن التحليل النفسي لا يكشف طبيعة الموهبة الفنية ، أو الأسلوب الفني (٦٨) ، إلا أنه أثر على الباحثين طويلا بأرائه عن الابداع الفني . وإذا حللنا أعمال فرويد وإشارات عن الابداع الفني فاننا نجد أن الابداع الفني عملية نفسية ثانوية Secondary ، دفاعية ، ينقل فيها المبدع شحناته النفسية Cathexes عن موضوعه المحرم ، كإغتصاب الأم وقتل الأب في عقدة أوديب ، الى موضوع أسعى ، يلبس بعيد الصلة عن الموضوع الأصلي ، وعن صراع أجهزته النفسية : الأنا Ego ، والهو Id ، والأنا الأعلى Super Ego بسبب ما طرأ على الموضوع من تحريف وتحويل . يتم هذا كله في اللاشعور الذي هو فردى ، و « ملكية عامة للبشر » (٦٩) في نفس الوقت . ويسمى فرويد هذه العملية الدفاعية التسامي Sublimation (٧٠) ، وسماها في موضع آخر باسم التعويض Compensation (٧١) . وهى عنده نوع من أحلام اليقظة (٧٢) ، لأن كليهما اشباع لرغبة مكبوتة (٧٣) . ويعد الموقف الجنسي للطفل بين أمه وأبيه مصدرا ديناميا حيا للابداع الفني ، لأن هذا الموقف المتأزم العسير لا يمكن حله . وتعمل ظاهرة اجبار التكرار على استعادة ألم هذا الموقف (٧٤) . وتعمل ظاهرة ضيق النفس بحاضرها وبحثها في ماضيها عن حلم بعصر ذهبي ، والتي هى « دافع عظيم للفنان » (٧٥) على أحيائها .

Skura, p. 274.

- (٦٦) فرويد : ثلاث مقالات في نظرية الجنسية - ت . سامى محمود على - دار المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٥٨ .
- (٦٨) فرويد حياتى والتحليل النفسى - ت . مصطفى زيور وآخر - دار المعارف - ١٩٨١ م - ط ٣ - ص ٩٧ ، ٩٨ ، فرويد : الحرب والحضارة والحب والموت - ت . عبد المنعم الحفنى - القاهرة - مكتبة مدبولي - ١٩٧٧ - ط ٣ - ص ٧٠ .
- (٦٩) فرويد : موسى والتوحيد - ت . عبد المنعم الحفنى - القاهرة - الدار المصرية للطباعة والنشر - ١٩٧٨ - ط ٣ - ص ٢٥٤ .
- (٧٠) فرويد : ثلاث مقالات - ص ٤٧ ، ١١١ .
- (٧١) فرويد : الحرب والحضارة - ص ٢٨ ، ٧٠ .
- (٧٢) فرويد : المحاضرات التمهيدية في علم النفس التحليلي - ت . د . عزت راجح - القاهرة - ١٩٥٢ م - ص ٤١٦ .
- (٧٣) فرويد : حياتى والتحليل النفسى - ص ٦٧ ، المحاضرات التمهيدية - ص ٤١٢ ، والفصل الثالث من فرويد : تفسير الأحلام - ت . مصطفى رضوان - دار المعارف ، ١٩٨١ - ص ١٢٩ وما بعدها .
- (٧٤) فرويد : ما فوق مبدأ اللذة - ت . د . اسحق رمزي - دار المعارف - ١٩٨٠ - ص ٣٨ - ٣٩ .
- (٧٥) فرويد : موسى والتوحيد - ص ١٥٠ .

ومن هنا تستمد فكرة الاشباع الخيالى قوتها ، فيما يعرف بطغيان الأفكار (٧٦) .

ولقد أثرت هذه التصورات على الباحثين تأثيرا طائفا ، حتى أصبح لدينا - كما تقول مريدث آن سكيورا - أكثر من فرويد واحد (٧٧) . هناك فرويد المتحرر liberal عند ليونل تريلنج ، والأخلاقي عند فيليب رايف ، ودارس الأنا عند علماء نفس الأنا الأمريكيين . وتلتقط المدرسة الانجليزية بعض اشارات فرويد لتؤسس فهما جديدا يؤكد على الخبرة السابقة على المرحلة الأوديبية ، وعلى « علاقات الموضوع » لا على الغرائز . وفي فرنسا يبرز بول ريكور فرويد الدينى ، وجاك لاكان فرويد اللغوى عالم السيمولوجى - من خلال التمييز بين الدال والمدلول - ، وجاك دريدا فرويد الفيلسوف من بنائه النظرى الغنى . والسلوكيون أنفسهم برغم انكارهم للآليات الدفاعية تأثروا بفرويد فى صياغة ما أسموه « أساليب الهروب الجزئى » التى منها « الكبت » (٧٨) ورأى المحللون السويسريون فى آراء بياجيه فى سيكولوجية الطفل ملامح من التحليل النفسى (٧٩) .

ويبدو أن الفرويدية الجديدة لم تخرج عن المبدأ الذى صاغه فرويد وهو « فهم الحياة السوية للعقل عن طريق دراسة ما يصيب العقل من اضطرابات » (٨٠) . ومن هنا يتمسك دراكوليدس بمقولة تأثير الجنسية الطفلية ، حتى يقول أن غلبة العنصر النرجسى تؤدى الى الشجر ، وغلبة العنصر السادى الشرجى تؤدى الى الفنون التشكيلية ، وحب عرض الأعضاء التناسلية الى المسرح ، والجنسية المثلى الى الرقص ، وذهب ارنست جونز الى أن التصوير تعويض تصعيدى عن ميل الطفل الى العبث بالفائط (٨١) .

ويذهب يونج الى مذهب مختلف عن فرويد يرى معه الابداع عملية نفسية تعويضية ، تنشأ عما يسميه « العقدة ذاتية الحركة » autonomous Complex ، وهى انقسام للنفس يخرج الحياة عن تدرج hierarchy ، الوعى ، وذلك حين يعانى العنصر نقصا وتحيزا يحركان الطاقة النفسية للمبدع نحو أعماق اللاوعى حيث صور رمزية نمطية أولية

(٧٦) فرويد : الطوطم والتابو - ص ١١٣ .

(٧٧) Skura, The Literary Use, p. 14, 15.

(٧٨) د. عبد السلام عبد الغفار - مقدمة فى الصحة النفسية - ص ١٤٢ - ١٤٤ .

(٧٩) يوسف مراد والمذهب التكاملى - ص ١٢٤ .

(٨٠) فرويد : معالم التحليل النفسى - ت . د . محمد عثمان نجاشى - دار الشروق -

١٩٨٣ م - ط ٥ - ص ١٢١ .

(٨١) د. الدروبي : علم النفس والأدب - ص ٨٩ .

archetypal images ، شكلتها خبرات الحياة الانسانية منذ فجرها تمسها الطاقة فتتحرك وتنشط ، وتنبعث صور رمزية ينقيها المبدع ويصوغها صياغة يسميها التعبير ، وهو تطويع الصورة النمطية لما يقبله أهل العصر ، بحيث تشبع نقصا ملموسا في روح العصر (٨٢) .

أما أدلر فيرى في الابداع الفنى عملية تعويضية عما يسميه عقدة النقص ، تصيب الشخص جسمانيا ، أو تصيب أسلوب حياته على أى نحو ، فتضرب بمسائل الحياة الرئيسية : المسألة الاجتماعية ، مسألة العمل ، مسألة الحب ، وتصبح دافعا للابداع ، كما كان جستاف فرويد مصابا بعاهة في عينيه وشاعرا عظيما في نفس الوقت (٨٣) .

ونستطيع أن نضيف الى نموذج الهستيري عند فرويد ، والنموذج الأنثروبولوجي عند يونج ، ونموذج النقص عند أدلر ، نموذج البنية عند البنائيين . ولما كان منهج البنائية تحليليا وصفيا لغويا يغلب عليه النزعة الآنية Synchronic ، فإن نموذج الابداع عندهم لغوي أيضا ، فمنهم من يرى أنه لا يوجد بناء الا لما هو لغوي (٨٤) والابداع عندهم ليس محاكاة للعالم ، انما هو صنع عالم آخر يشبهه (٨٥) ، عالم لغوي . ذلك أن ملكة الأدب نفسها طاقة للكلمات ومجموعة من القواعد التى تتراكب خارج المبدع ، وتشكل منطق الرمز ، أو الأشكال الكبرى المفرغة للأدب (٨٦) . ويستمد هذا التراكم على نظرية الانبثاق التى تجعل الفن خاضعا فحسب لقوانينه الداخلية (٨٧) . وليس الابداع بهذا الا صنع بنية لغوية لها كليتها ، وتحولاتها ، وتنظيمها الذاتى ، ومنطقها الرمزي . وهو رمزي لأنه « يخضع لقوانين الرمز السيميولوجية التى لا تعرف سوى نوعين : رمز شخصى ، وآخر لا شخصى ، والفن عندهم رمز لا شخصى أى عمل موضوعى بحث » (٨٨) . وتحمل فكرة الابداع القلب من نظرية النحو

Jung, The Spirit in Man, Art & Literature, trans, by R.F.C. (٨٢)
Hull, London, 1984, p. 82-3.

وانظر د. نبيلة ابراهيم : الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق - مكتبة الشباب -

ص ٢٣٨ .

وانظر Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 55.

(٨٣) ألفرد أدلر : الحياة النفسية : تحليل علمي - : محمد بدران وآخر - لجنة

التأليف والترجمة والنشر - ١٩٤٤ م - ص ٤٤ .

(٨٤) د. فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية - ص ٨ .

(٨٥) د. صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبي - الانجلو ١٩٨٠ م - ط -

ص ٢٠٦ .

(٨٦) نفسه - ص ٣١٨ .

(٨٧) نفسه - ص ٣٣١ ، ٣٣٢ .

(٨٨) نفسه - ص ٤٣٢ - ٤٣٣ .

التوليدي Generative grammar . والنحو التوليدي منظومة العناصر والقواعد التي يولد بها الانسان جملا لغوية عديدة من خلال قدرة مستبطنة على التوليد (٨٩) ، تجعل الانسان يبتكر لغته في كل لحظة (٩٠) . وهناك ثلاثة أنماط من النحو التوليدي : نحو الجملة المحدودة finite phrase — structure grammar ، ونحو بنية العبارة transformation (٩١) . والنحو التحويلي

ولقد حاول جاك لاكان ربط الفرويدية بالبنائية . كما حاول ذلك سيلفانو أرييتي عالم النفس الأمريكي ، مطورا بنائيته النفسية عن بنائية ليفي شتراوس الأنثروبولوجية من ناحية ، والبنائية التوليدي لتشومسكي من ناحية أخرى . وذهب أرييتي الى أن الابداع يعتمد على ما يسميه العملية الثالثة Tertiary Process ، وهي عملية مختلفة عن العمليات الأولية Primary التي تمثل نشاط الغرائز ، أو العمليات الثانوية Secondary التي تمثل العمليات الدفاعية التي تقاوم النوع الأول من العمليات فيما ذكر فرويد . أما العملية الثالثة عند أرييتي فهي خاصة بالابداع تربط بين العمليتين الأولية والثانوية ربطا بنائيا أو تركيبيا Constructive (٩٢)

ومكونات الابداع النفسية أربعة :

١ - الخيال Imagery .

٢ - المعرفة غير المتعينة Amorphous cognition ، ونحت أرييتي لها لفظا هو Endocept ، يتكون من مقطعين : Endo بمعنى داخلي ، و cept وهو مقطع مع اذا أضفنا اليه السابقة per نحصل على كلمة بمعنى الإدراك ، فيها معنى حسي ، وإذا أضفنا السابقة con نحصل على كلمة أخرى بمعنى المفهوم ، أي تصبح عقلية غير حسية . فكان أرييتي يقصد من هذا النحت أن الابداع ينطوي على نوع شفيف دقيق من المعرفة أو من الإدراك الداخلي ، لم يتبلور ، أو يتعين ، في أي شكل حسي أو عقلي .

٣ - المعرفة البدائية Primitive cognition

٤ - المعرفة المفهومية conceptual cognition (٩٣) .

(٨٩) د. يوسف نور عوض : الطيب صالح في منظور النقد البنيوي - جدة - مكتبة

العلم - ١٩٨٣ م - ص ٣١ .

(٩٠) د. زكريا ابراهيم : مشكلة البنية - مكتبة مصر - بلا تاريخ - ص ٧٦ .

(٩١) Lacey, A Dictionary of Philosophy, p. 79.

(٩٢) Arieti, Silvano, Creativity, The Magic Synthesis, New York, 1976, p. 34.

(٩٣) Ibid, pp. 35-38.

مع الانسانيين

يستخدم مصطلح المذهب الانساني Humanism في الفلسفة
بمعنيين : الأول أن الانسان غاية في ذاته ، والثاني - وهو خاص
بالوجوديين - أنه خارج نفسه دائماً (٩٤) . ويشير المصطلح في علم النفس
الى تيار نشأ بين السلوكية والتحليل النفسي ، يتجه نحو كلية أو وحدة
النفس مع احترام القيمة الذاتية للأشخاص ، والاختلافات في اتجاهاتهم ،
والاهتمام بموضوعات الانسان كالحب ، والابتكار ، والذات والنمو ،
النخ (٩٥) . ويشير في تاريخ الأدب الى اتجاه في عصر النهضة كان رد فعل
لمذهب الشك Scepticism ، مناصراً لليقين ، ويتمثل في تيار محاكاة الآداب
اللاتينية والرومانية الذي نماه مدرسيو العصور الوسطى في تأثرهم خطي
النماذج الكلاسيكية . ويعتقد البعض أن النزعة الانسانية ظاهرة
أوروبية (٩٦) ، تسعى الى تأكيد فلسفة عالمية دنيوية تمجد الانسان ،
ويمثلها فيسينو ، وبيكو ديلا ميراندولا ، ورازموس ، وجيوم بودي ،
وسير توماس مور ، وجوان لويس فيفز . ويشير المصطلح في حقل الشعر
الى حركة لم تعش طويلاً ، بدأت بفرناند جريج عام ١٩٠٢ م ، ونشرت
اعلانها الأساسية في الفيجارو ، ممثلة في رد فعل ضد الرمزية والبرناسية .
وفي القرن العشرين ظهرت الحركة الانسانية الجديدة Neo-Humanist ،
تعد الأدب نقداً للحياة ، وترجع الى تحليل انسان عصر النهضة لتهديب
ميسول الانسان الحيوانية بامتلاكه المعايير الأخلاقية . ولقد ظهرت في
كتابات بول المرمور ، وارفنج بابت ، ثم انضم اليها فريق كبير أمثال :
نورمان فروستر ، هاري هايدن كلارك ، ج . و . اليوت ، روبرت شافر ،
فرانك جويت ماذر ، جورهام منسون (٩٧) .

(٩٤) سارتر : الوجودية مذهب انساني - ت . د . عبد المنعم الحفني - القاهرة -
ط ٤ - ١٩٧٧ م - ص ٦٤ ، ٦٥ .

(٩٥) فرانك . ت . سيفرين : علم النفس الانساني - اعداد - ت . د . طلعت منصور
وآخران - الأنجلو المصرية - ١٩٧٨ م - ص ٧ .

(٩٦) Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 312.

(٩٧) ولترسكوت : تعريفات بمدخل النقد الأدبي الخمسة - ضمن : مقالات في
النقد الأدبي - ت . د . ابراهيم حمادة - دار المعارف - ١٩٨٢ م - ص ٥٣ ، ٥٤ .

أما الانسانية فى السياق التالى فهى كل دراسة تصدر عن رؤية لعلاقة الانسان بالعالم على نحو شامل لا يقتصر على الجانب الخارجى التجريبي أو الداخلى التحليلي . ومثل هذه الرؤية تتحقق من طريقين : أولهما دمج الانسان والعالم معا فى كل ، أو نمط يشملهما ويفسرهما وثانيهما إيجاد وحدة بينهما على أساس من تفسير العالم بالانسان ، والانسان بالعالم . ونسمى الطريق الأول طريق الشمول ، ونسمى الثانى الاحالة . والابداع الفنى فى الطريقين علاقة خصبة يتفاعل بها الانسان مع العالم تفاعلا يحقق الوحدة الشاملة فى الطريق الأول ، أو يقوم على التردد المستمر بين الطرفين فى الطريق الثانى .

ويعد هيجل نموذجا قويا على السلوك فى طريق الشمول . والمطلق أو الروح هو الكل الشامل - عند هيجل - وهو يعلن عن نفسه فى ثلاثة أشكال : الفن ، والدين ، والفلسفة ، عبر دائرة ينبع الفن فى بدايتها من خلال تشتت المضمون الجوهرى للروح فى العالم ، متشكلا فى صور أو تجسييدات figures ذات اكتفاء ذاتى (٩٨) . وهذا التشتت للروح هو ما يمكن أن يعبر عنه فى ألفاظ الاغتراب والتشيؤ (٩٩) . وبمنطق الجدول يتحقق الابداع ، فالشاعر يحمل فى جنباته شيئين : الوعى الشعري ، والعمل الشعري ، وعنهما تتولد مراحل الابداع ، وهى : الشعر الأولى first حيث الوعى الشعري تصويرى figurative لغوى غير كامل ، ثم الوعى النثرى حيث تبرز الطبيعة العقلية غير المادية للوعى ، ثم الشعر الثانى second poetry حيث يتم تكوين القصيدة تركيبا من المرحلتين السابقتين (١٠٠) . هذا معناه أن الابداع الفنى هو التحقق الجدلى للوعى الجمالى .

ولقد أثر المنهج الهيجلى على الكثيرين ، أمثال : جوشيل ، وهينريش ، وأولريش ، مما أدى الى الاسراف فى التحليل العقلى للعمل الفنى ، واغفال مشكلات البناء ، فتحول البعض عن الهيجلية لهذا السبب كما فعل روزنكرانز ، وفردريك تيودور فيشر (١٠١) .

Steffen Stelzer : A Last Attempt to Grasp Poetry : Notes (٩٨) on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art.

مجلة ألف - القاهرة - الجامعة الأمريكية - ١٩٨١ م - ١٤ - ص ٤١

وانظر كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - ص ٢٨٣ .

(٩٩) مجاهد عبد المنعم : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة - الأنجلو المصرية - ط ٢ -

١٩٨٠ م - ص ٢١٦ .

Stelzer, A Last Attempt : p. 44.

(١٠٠)

(١٠١) د. رمسيس عوض : موقف ماركس وأنجلز من الآداب العالمية - الأنجلو

المصرية - ١٩٨٤ م - ص ١٤ ، ١٥ .

أما الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه فظل متأثرا بهيجل برغم أنه رفض « دياكتيك المتناقضات » الهيجلي ، وأنشأ « دياكتيك المتمايزات » حيث يقع الجدل بين متمايزات لاتتناقض كالحق والخير ، لا يقضى كل منهما على الآخر ، بل يقبلان الانسجام (١٠٢) . ومن هنا يذهب كروتشه الى أن الفن رؤيا أو حدس (١٠٣) ، وليس واقعة مادية ، أو فعلا أخلاقيا ، أو نفعيا ، أو معرفة تصورية . هذا الحدس يتصف بالكلية برغم فرديته ، وبالعاطفية الغنائية أو التعبيرية ، وبالانتاجية ، وباللا ارادية (١٠٤) . والفن (أو الابداع) حدس محض ، أو تعبير محض ، ليس حدسا عقليا كما زعم شلنج ، أو منطقيا كما يرى هيجل ، أو حكما كما يرى التفكير التاريخي ، انه حدس مجرد ، وصورة المعرفة في فجرها (١٠٥) .

والابداع الفني عند برجسون في واقعته الميتافيزيقية (١٠٦) حدس كذلك ، يبدأ باستبعاد محجبات الواقع من رموز مفيدة عملية ، وصولا الى « رؤية للواقع أكثر مباشرة » ، والى « النقاوة في الادراك » ، التي هي الحدس بوصفه ادراكا حسيما فطريا خالصا من المنفعة (١٠٧) .

أما ماركس بماديته الجدلية فيرى الابداع الفني انعكاسا للعوامل الاقتصادية ، على أساس أن ما يسميه بالبنية الفوقية أو الثقافية ينبثق على البنية التحتية الاقتصادية (١٠٨) ، أو على أساس أن الأفكار المميزة لعصر ما أسوار لحماية مصالح الجماعات المسيطرة على العصر (١٠٩) . وداخل هذا الإطار تميز في النظرية الجمالية الواقعية تياران : تيار أوركاتش وجولدمان ، وتيار بريشت وأراجون وجارودي وأرنست فيشر . ويعتد

-
- (١٠٢) د. زكريا ابراهيم : دراسات في الفلسفة المعاصرة - مكتبة مصر - ط ١ - ١٩٦٨ م - ص ١٣٢ .
 (١٠٣) كروتشه : المجلد في فلسفة الفن - ت . د . سامي الدروبي - دار الفكر العربي - ١٩٤٧ م - ط ١ - ص ٢٤ ومواضع أخرى كثيرة .
 (١٠٤) المجلد في فلسفة الفن : ص ١٦١ ، ١٦٥ ، ص ١٦٣ ، ص ٥٥ ، ٦١ ، ص ٣٠ على ترتيب الصفات المذكورة .
 (١٠٥) المصدر السابق - ص ١٦٢ - ١٦٣ .
 (١٠٦) د. زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر - القاهرة - ١٩٦٦ م - ص ٣١ .
 (١٠٧) هنري برجسون : الضحك - بحث في دلالة المضحك - ت . سامي الدروبي وآخر - دار الكتاب المصري - ١٩٤٨ م - ص ١٠٦ - ١٠٧ .
 (١٠٨) د. رمسيس عوض : موقف ماركس وانجلز - ص ١١٠ ، مجاهد : علم الجمال - ص ٧٨ .
 (١٠٩) ر . أوسبورن : الماركسية والتحليل النفسي - ت . د . سعاد الشرقاوى - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ١٠٦ .

التيار الأول الفن - طبقا لهيجل - معرفة بالصور ، والفلسفة معرفة بالتصورات . ويعرف هذا التيار الفن بأنه « انعكاس للواقع الموضوعي » ، بينما يرى فيه التيار الثانى صيغة من صيغ العمل ، على أساس أن الممارسة منبع المعرفة ومعياريها الأول (١١٠) . وفى الوقت الذى يرى فيه التيار الأول الابداع الفنى عملا معرفيا يعكس واقعا طبقيًا ، أو هو رؤية العالم الناشئة عن واقع طبقي ، نجد التيار الثانى يؤكد على الجانب الشخصى فى الابداع من خلال فكرة العمل ، أو كما يقول جارودى : « ان الفن عبارة عن خلق ابداعي يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الانسانى » (١١١) .

ومهما كان الأمر بين الهيكلية والماركسية ، أو المثالية والمادية ، فإننا أمام تصورات قائمة على افتراع الفن عن علاقة الانسان بالعالم ، وتصور هذه العلاقة شيئًا شاملا هو المطلق تارة ، والمادة تارة أخرى . هذا هو الطريق الأول فى التصور الانسانى للابداع الفنى .

أما الطريق الثانى : طريق الاحالة ، فان نظرية الجشطت نموذج عليه ، لأنها تقدم وصفا ظاهراتيا للدراك يحيل فى وصف الظاهرة على الوعى . والابداع فى هذه النظرية تغير عضوى للدراك ، أو هو حدس ، أو استبصار *Enlight* ادراكى ، يتم فيه اكتشاف كل *Gestalt* جديد ، يتناحى فيه الشكل ، ويتوارى القاع ، ويتم فصل الحقل ، ويحدث لكل القديم تبدل موضعى ، ليتكون فى النهاية ما يسمى بالجشطت الحسنة . هذا الاستبصار الابداعى ، كالذكاء ، « تعبير » عن انتظام تلقائى لكل من الأكلال ، يرجع الى القوانين الباطنية (١١٢) المشار اليها . ويتم هذا الاستبصار على نحو من اثنين أحدهما تركيبى أو توحيدى ينصرف من الكل الى الأجزاء ، والثانى تحليلى يبدأ من الجزء ، وينمو باضافة أجزاء أخرى اليه ، حتى يكتمل الشكل الكلى الجديد ، ويتوقف نوع الاستبصار على نمط الشخصية المبدعة (١١٣) .

وعلى أساس من معطيات الظاهراتية والوجودية يرى علم النفس الانسانى الابداع تحقيقا للذات فى معرفة حقة بالعالم ، فالفن أحد الوسائل

-
- (١١٠) د. صلاح فضل : منهج الواقعية فى الابداع الأدبى - القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ص ٩٨ - ١٠٩ .
 (١١١) جارودى : واقعية بلا ضفاف - ص ٢٢٤ .
 (١١٢) بول جيوم : علم نفس الجشطت - ت . د . صلاح مخيمر وآخر - القاهرة - ١٩٦٣ م - ص ٢٤٧ .
 (١١٣) د. محمود البسيونى : الفن والتربية : الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه - دار المعارف - ١٩٥٥ م - ص ص ٨٨ - ٨٩ .

التي تساعدنا - كما يقول ماسلو - على أن نرى « العالم كما هو حقيقة » (١١٤) ، وتحقيق الذات - كما يقول جوردون أولبورت - هو « الهدف الغائي » للإنسان ، مما يستدعي التأكيد على « الابتكارية المتأصلة في الإنسان » (١١٥) .

والإبداع الفني عند هيدجر مفهوم في ضوء مقولته عن الوجود - في - العالم ، التي تعني أن الوجود في الخارج على نحو دائم ، أي في العالم المؤلف (١١٦) . ويلزم عن هذه الفكرة أن الوجود مفتوح مكشوف ، وأنه مغامرة ، أو إبداع مستمر . ومن هنا كانت أصالة فكرة الإبداع عند « هيدجر » ، وكان الإبداع تأسيسا للوجود . والمعرفة بالمثل لها نفس المعنى . بناء عليه كان « المراد بالشعر أن يكون الإبداع في مختلف الفنون هو السبيل إلى تحرير الحقيقة وتجليتها والكشف عنها » (١١٧) ، وكان معنى الشعر أنه « تأسيس للوجود بواسطة الكلام » (١١٨) . وهذا ما أراده حين ذكر أن الشاعر « يسمى » ما هو مقدس (١١٩) ، على أساس أن « الاسم » استدعاء للواقع « بحضوره المباشر » (١٢٠) ، وهو ما يسمى « الأنارة » (١٢١) .

أما عند ميرلوبونتي فإن الإبداع الفني تفتح للوجود *dehiscence of Being* الذي نتواصل فيه مع العالم على نحو تعبيري ، أو هو تجسيد جديد للوجود . ويقرر الدارسون أن فكرة التجسيد ، أو الوجود - في العالم كجسد ، هي الواقعة المركزية عند ميرلوبونتي (١٢٢) . والجسد عند جدلية *intertwining* من الرؤية *vision* والحركة ، والرؤية انفتاح على العالم ، فالرائي يفتح نفسه على العالم (١٢٣) . ومن

(١١٤) فرانك سيفرين : علم النفس الإنساني - ص ٥٤ .

(١١٥) المصدر السابق - ص ٧٣ .

(١١٦) د. عبد الغفار مكاوي : نداء الحقيقة - دار الثقافة - ١٩٧٧ م - ص ٥٧ .

(١١٧) نفسه - ص ١٩١ .

(١١٨) مارتن هيدجر : ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقا ؟ هيلدر لن وماهية الشعر - ت .

فؤاد كامل وآخر - دار الثقافة - ١٩٧٤ م - ص ١٥٠ .

(١١٩) المصدر السابق - ص ١٣٦ .

(١٢٠) نفسه - ص ٥٨ .

(١٢١) د. مكاوي : نداء الحقيقة - ص ٢١٤ .

(١٢٢) د. حبيب الشاروني : فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية - الأنجلو المصرية -

ط ٢ - ١٩٨٤ م - ص ١١٤ . وانظر : د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن - ص ١٧٦ ، وله : دراسات في الفلسفة المعاصرة - ص ٥٤٩ وما بعدها .

(١٢٣) M. Merleau — Ponty, Eye and Mind, in, Aesthetics, Oxford readings in philosophy, by Harold Osborne, 1979, p. 58.

هنا طالب ميرولوبونتي بالرجوع الى الموجود هناك the 'there is'
الى تربة المحسوس ، الى العالم المفتوح كما هو في حياتنا ، الى الجسد
الحقيقي الذي أسميه « جسدي » ، وأمامه الأجساد المصاحبة
associated bodies ، أولئك الآخرون the 'others' (١٢٤) . هذا
الوجود الذي يعود اليه هو ما يسميه بالمعنى الخام brute meaning .
والفن عنده - خاصة الرسم - « ينبع من هذه الصناعة للمعنى الخام
الذي تفضل النزعة العلمية أن تتجاهله . الفن ، والفن فقط ، يفعل هذه
ببراءة كاملة » (١٢٥) .

Ibid, p. 56.

(١٢٤)

Ibid, p. 65.

(١٢٥)

مناقشة

بين أيدينا الآن ثلاثة مفاهيم للابداع الفنى : أولها المفهوم التجريبي الذى يرى فى الابداع نشاطا حسيا وسلوكيا ، وثانيها المفهوم التحليلي الذى يرى فيه نشاطا ذا معنى محكوما بالعلاقات الداخلية بين عناصره ، وثالثها المفهوم الانساني الذى يرى فيه ممارسة وتعبيرا وتعديلا لعلاقة الانسان بالعالم . وجلى أن المفهوم الانساني يشمل الجانب التجريبي والتحليلي معا ، وأن المنهج الانساني أنسب المناهج للعلوم الانسانية ، مستوعبا انجازات المنهجين : التجريبي والتحليلي ، ومتجاوزا لهما فى نفس الوقت . والابداع الفنى بمفهومه الانساني خطاب متبادل بين الانسان والعالم ، يشملهما ، ويحيل كلا منهما على الآخر .

وقد يبدو ههنا منزع توفيقى . والتوفيق فى ذاته ليس شيئا كريها . لقد حاوله أوسبورن بين « الماركسية والتحليل النفسى » . وحاوله باحث بارع هو لوسيان جولدمان فى محاولته الذكية للتوفيق بين لوكاتش وهيدجر ، أو هى - كما يقول - مصالحة rapprochement بينهما . ولقد توصل فى هذه المصالحة بين لوكاتش الماركسى الذى ينهج ما أسميناه طريق الشمول ، وهيدجر الوجودى الذى ينهج ما أسميناه طريق الاحالة ، بالبنائية الاجتماعية . وفى مقام الابداع تركزت المشابهة بينهما - كما يقول جولدمان - فى الجوهر . يفهم لوكاتش الابداع فى ضوء فلسفة عن الفعل التاريخى ترده الى ما يسمى بالذات الجمعية collective . ويتحدث هيدجر عن الوجود الذى يقابل التاريخ ويرده الى الذات individual ، أو الى ما يسميه جولدمان elitists ، مشيرا الى أن المقصود هو الذات المبدعة التى هى عند هيدجر انتقال الى الوجود الأصيل (١٢٦) . وجولدمان ببنايته يرى أن التشابه بينهما قوى . أما البنائية التوليدية لدى جولدمان - التى توفق بين الطريقتين - فهى تتحدث عن الطبيعة فوق الفردية Trans individual للموضوعات ،

Lucien Goldman, Luckacs & Hedegger, Towards a New (١٢٦) Philosophy, trans by William Q. Boelhower, London, Routledge & Kegan Paul, 1990, p.. 8-9.

فثمة ذات فوق فردية هي أصل الأفكار والأفعال ، يعمل المبدع على إبراز رؤيتها للعالم . ويشرح بويلهور مصطلح « رؤية العالم » عند جولدمان ، قائلا انه « تأثير التصنيفات العقلية لطبقة اجتماعية يميل نحو تنظيم كوني للمجتمع . ومثل هذا المنظور - مؤسسا على الأفعال الجمعية لطبقة في علاقتها مع الطبقات الأخرى المكونة للمجتمع - هو على نحو كبير عيني وخاص وجدلي » (١٢٧) . وما يفعله جولدمان هو أن يؤكد أن الطبيعة فوق الفردية للموضوع متحققة في الذات الجمعية عند لوكاتش ، وفي الوجود الأصلي ، أو تعالى الذات ، عند هيدجر .

ومحاولة جولدمان حاسمة في البرهنة على وجاهة ومشروعية مثل هذا التوفيق ، وان كان الأدق أن ندعوه بالتجاوز والاستيعاب . ولا يوجد ما يمنع من القول ان الابداع الفني « خطاب » متبادل بين الانسان والعالم ، يشملهما ، ويتردد بينهما ، في نفس الوقت ، خاصة اذا قلنا ان الشمول يقع على المحور الرأسى لظاهرة الخطاب ، والتردد فيما بين الطرفين يقع على المحور الأفقى لها . وليس في هذا التصور أى مصادرة على حق محاولات المستقبل القادم في اكتشاف مناطق علمية أكثر تقدما ، بل انه ليحاول المشاركة في البحث عن نقطة الانطلاق الجديدة المنشودة .

(171)

7:

القسم الأول :

المفهوم الأولي للابداع الفني

11. 11. 11. 11. 11.

11. 11. 11. 11. 11.



تعريف المفهوم

برغم النقد الشديد الذى وجهته فلسفة العلم لفهم المناطقة الأرسطيين لمشكلة التعريف ، وتمييزهم بين المفهوم ، وهو الكيفيات التى تحدد الموضوع ، والمصدق وهو الأشياء التى يشير اليها المفهوم الا أن هذا التمييز مازال نافعا ، شريطة أن نفهمه فى ضوء جديد يصير فيه حركة دائبة بين ضبط المفهوم وضبط المصدق ، أو بين الفكرة والواقع . ولعل هذا ما كان يطالبه العرب فى عنايتهم بالتعريف الجامع المانع الذى يتطابق فيه المفهوم المصدق ، محذرين من أن المفهوم اذا زاد يقل المصدق ، واذا قل يزيد المصدق .

أما عن « المفهوم » الأولى للابداع الفنى فهو المفهوم الذى يقوم على رد الابداع الفنى الى قوى غيبية توجده ، أو تسعف عليه . ويشير الابداع الى أن القوة الغيبية هى المبدع الحق ، ويشير الاسعاف الى أن الانسان قد يكون له - فى بعض التصورات - مشاركة فى فعل الابداع .

هذا المفهوم « أولى » لأن الذهن يتوسل فيه بخيال يخلو من أسس العمل العلمى المنظم . لا يتجرد هذا الخيال من المعرفة ، بل هو صورة من صورها تهيب فى بنائها بأبنية الأسطورة ، التى تمثل فجر المعرفة .

ولا مراء فى أن الميثولوجى يجبر وراءه دائما الثيولوجى ، أو أن الأسطورة تجد لها امتدادا فى الدين . ومن الواجب علينا أن نميز بين بعدين للدين : البعد العقيدى من حيث الدين منزل من السماء لنفع البشر ، وهذا موضوع الالهيات والفقه ، لا يدخل فى تخصص النقد الأدبى ، ولو اتجه النقد الأدبى هذه الوجهة لانقلب الناقد فكان فقيها وادعى العلم بما لم يتفرغ لبحثه ، ولا تتيح له شواغله أن يفعل . ويمثل البعد الثانى

دراسة الدين من حيث هو مجموعة مفاهيم بناها العقل الانساني حول عقيدة منزلة . هذه المفاهيم محسوبة على العقل الانساني لا على التنزيل ، وفى التاريخ صور عديدة لحالات تكونت فيها مفاهيم تناقض ما صرح به التنزيل كل المناقضة . ومن هنا فان اشارتنا الى الدين اشارة الى الفهم الانساني للدين ، وليست اشارة الى الدين فى حد ذاته بوصفه موضوع لكون آخر من البحث . وهذا هو كل ما يتاح للنقد الأدبى فى عمل علمى متخصص يريد أن يتحرك فى حدوده الخاصة المرسومة له وحده .

والواقع أن المفهوم الأولى للابداع الفنى « يصدق » على أمرين . الأمر الأول هو فئات من المصطلحات المستخدمة فى هذا المفهوم تمثل المفردات الأساسية التى لا مناص من اللجوء اليها كدليل للمفهوم . اننا مضطرون ، لكنى نلهم بالمفهوم الأولى للابداع الفنى ، أن نقف قليلا أمام دليل المصطلحات هذا .

والأمر الثانى الذى يصدق عليه المفهوم الأولى هو فئة الروايات والأخبار التى تمثل النماذج التطبيقية حيث يوظف المفهوم الأول لتفسير الابداع الفنى .

وبالنظر الى المصطلحات التى استخدمها العرب فى مفهومهم الأولى للابداع الفنى نجد هذه المصطلحات تؤول الى نوعين من الفئات :

١ - ما يتعلق بالقوى الغيبية :

فى النظر الى هذا النوع من الفئات ما يجيب على سؤال آن أن نطرحه ، هو : ما القوى الغيبية التى يردون اليها الابداع الفنى ؟ وفى الاجابة على هذا السؤال توضيح لجانب مازال غامضا فى المفهوم . ولعل هذا يجلى الآن أمام الأبصار ما أشرنا اليه من أن الحركة الدائبة بين المفهوم والمصدق ، أو الواقع والفكرة ، هى الوسيلة المختارة للتعريف العلمى .

على أننا حين نحاول أن نجيب على السؤال الذى نطرحه نلقى أنفسنا أمام نوعين من الفئات ينبثقان من فئة القوى الغيبية عند العرب عموما . هاتان الفئتان هما :

أ - قوى محددة :

فى هذا الصدد حدد العرب القوى الغيبية ، وسموها ، ووصفوها ، وجعلوا لها عالما مستقلا قائما بشأنه . من تلك القوى نجد « الجن » . وهم يتصورون الجن أجساما هوائية قادرة على التشكل بأشكال مختلفة

لها عقول وأفهام وقدرة على الأعمال الشاقة ، كما كانت تفعل في خدمة سليمان . وهم لا يتخيلون الجن على شاكلة الانس ، بل يتخيلونهم مختلفين . وهناك حديث يروى عن النبي - صلى الله عليه وسلم - يقول فيه ان الجن ثلاثة أصناف : فصنف لهم أجنحة يطفرون بها في الهواء ، وصنف حيات ، وصنف يحلون ويظعنون (١٢٨) . لا يعني كثيرا أن نتحقق من صحة هذا الحديث - مع أن الدميري يقول انه حسن الاسناد عند الطبراني ، وصحيح الاسناد عند الحاكم - ما دمننا بصدد دراسة تنتمي أساسا الى النقد الأدبي لا الفقه ، ويكفيينا - دون جرح أو تعديل - ما يكشفه هذا الحديث من تصور العرب للجن . وينقل لنا المسعودي أسطورة ، أو قصة دينية ملأت الوجدان الأسطوري للعرب ، وأغلب الظن أنها قد ظهرت بعد الاسلام ، والأرجح أنها انتشرت في البدو الأعراب ، وقد ذكرها الاخباريون من المؤرخين ومصنفى كتب البدو ، كوهب بن منبه ، وابن اسحاق وغيرهما ، ومؤدى هذه القصة أن الله تعالى خلق الجن من نار السموم ، وخلق منه زوجة ، فلما غشيها باضت له احدى وثلاثين بيضة ، تفلقت احداها عن قطربة على صورة الهرة ، هي أم القطارب . والأبالس من بيضة ثانية ، ومنهم الحارث أبو مرة ، ومسكنهم البحور ، والمردة من بيضة ثالثة مسكنهم الجزائر ، والغيلان من رابعة مسكنهم الخلوات والفلوات ، والسعالى من خامسة مسكنهم الحمامات والمزابل ، والهوام من سادسة مسكنهم الهواء في صورة حيات مجنحة تطير ، والدواسق من سابعة ، والحماميص من ثامنة ، وهكذا (١٢٩) . وتضعنا هذه القصة أمام التسميات المختلفة التي اصطالحوا عليها في عالم الجن ، أو أمام بعضها على الأقل .

ويوحى لنا التحليل اللغوى لكلمة : جن ، بأن المادة اللغوية كلها تدور حول فكرة الخفاء ، فالجنين ما لم يظهر بعد ، والجنن القبر ، والجنين الذى فى بطن أمه ، والمجنن الترس يسترك ، والمجنون المغطى العقل ، والجنن الدروع تستتر ، وتسمى الجن جنا لاختفائهم (١٣٠) . لكن الخفاء يتحول فى هذا التصور الأولى الى عالم ذى ملامح فيه أصناف مختلفة كالقول والسعادة .

(١٢٨) (الدميرى) كمال الدين محمد بن موسى - حياة الحيوان الكبرى - القاهرة - البابى الحلبي - ط ٣ - ١٩٥٦ م - ٢٥٧/١ .

(١٢٩) (المسعودى) أبو الحسن على بن الحسين بن على - مروج الذهب ومعادن الجوهر - تح : محمد محيى الدين عبد الحميد - القاهرة - المكتبة التجارية الكبرى - ط ٣ - ١٩٥٨ م - ١ م - ١٥٨/٢ .

(١٣٠) (المبرد) أبو العباس محمد بن يزيد - الكامل فى اللغة والأدب - بيروت - مكتبة المعارف - بدون تاريخ - ١٢٧/١ وانظر الدميرى : ٢٥٧/١ .

أما الغول فهو - على حد قول الجاحظ - « اسم لكل شيء من الجن يعرض للسفار ويتلون في ضروب الصور والثياب ذكرا أو أنثى »
 إلا أن الأكثر على أنه أنثى . . . « (١٣١) » ويقول المسعودى : « العرب يزعمون أن الغول يتغول لهم في الخلوات ، ويظهر لخواصهم في أنواع من الصور ، فيخاطبونها ، وربما ضيفوها . » (١٣٢) وأغلب الظن أن لفظ « يتغول » عند المسعودى يعادل لفظ « يتلون » عند الجاحظ .
 لكن الأهم من هذا هو ما يلفتنا إليه المسعودى في إشارة خاطفة تبرق في لفظ « خواصهم » الذي استعمله ، والذي يدل على أن الغول لم يكن يظهر لجميع الناس ، بل للخواص فقط . هذا اللفظ يمكن أن يشير إلى معنيين نضمهما معا في هذا السؤال : هل كان الغول يظهر للخواص ، بمعنى المهيشين باقتناع سابق بالغول ، أو كان يظهر للخواص بمعنى المجتازين بقواهم العقلية والروحية وهيبة الشخصية ؟ لسنا نجد في مصادرنا إجابة صريحة . وإن كنا نميل إلى أن الغول ، والجن عامة ، كانت تظهر للخواص بالمعنيين جميعا ، وإلى أن ظهورها للخواص بالمعنى الثانى أمر ضرورى لكى تنتشر الفكرة بين الناس وتصبح عقيدة عامة .

ولسنا ندري على وجه الدقة ما السعلاة ؟ فالدميرى يقول : « السعلاة أخبت الغيلان » (١٣٣) . والجاحظ يصفها بأنها « اسم لواحدة من نساء الجن تتغول لتفتن السفار » (١٣٤) فإذا كان الخابل اسما للجن الذين يخيلون (١٣٥) ، فكيف تكون السعلاة أخبت الجن ؟ لعل السعلاة والخابل أمر واحد .

على أية حال فإن للجن مراتب ، فإذا ذكروا الجن سالما قالوا جنى ، فإذا أرادوا أنه ممن سكن مع الناس قالوا عامر والجميع عمار ، وإن كان ممن يعرض للصبيان فهم أرواح ، فإن خبت أحدهم وتعرم فهو شيطان ، فإن زاد على ذلك فى القوة فهو عفريت (١٣٦) .

وطبقا لهذا الترتيب نفهم ما يرويه المبرد عن أهل اللغة من أنهم زعموا أن كل متمرّد من جن وانس يقال له شيطان . وأن قولهم : تشيطان إنما معناه تخبيث وتنكر . وقد قال الله عز وجل : شياطين الانس .

-
- (١٣١) (الجاحظ) أبو عثمان عمرو بن بحر - الحيوان - قح : عبد السلام هارون - القاهرة - نشر الحلبي - ط ١ - ١٣٦٣ ، ١٥٨/٦ .
 (١٣٢) المروج : م ١ - ١٥٥/٢ .
 (١٣٣) الدميرى ٤٩٨/١٠ .
 (١٣٤) الجاحظ - الحيوان - ١٥٩/٦ .
 (١٣٥) نفسه ص ١٩٥ .
 (١٣٦) نفسه ص ١٩٠ .

والجن (١٣٧) . وان كان هذا لا ينطوي على تفرقة بين الشيطان والمارد
فى عالم الجن .

يقترب من عبارة المبرد قول الميدانى : « وأما قولهم انه شيطان من
الشياطين فانما يراد به النشاط والقوة والبطر » (١٣٨) . ويعلق أبو هلال
العسكري على بيهس الأحمق الذى قتل اخوته الستة قائلا : « فجعل
يتجان وهو من الشياطين » (١٣٩) . والشيطنة فى هذا السياق اللغوى
ترداف قوة الصحة العقلية .

ويعد مصطلح « الشياطين » المصطلح الأساسى فى المفهوم الأولى
للإبداع الفنى . بيد أننا مضطرون الى النظر الى عالم الجن ، لأن هذه
الشياطين طالما نظر اليها على أنها - من حيث هى قوى غيبية يردون اليها
ظاهرة الإبداع الفنى - تنتمى الى عالم الجن .

ولقد تعرض عالم الجن بعد الاسلام لتحول هام ، فانقسم الجن الى
مؤمنين وكافرين ، أما المؤمنون فلم ينسب اليهم عمل بعينه ، أما الكافرون
فكانوا أتباع الشيطان : واكتسب الشيطان معنى جديدا لا يقتصر على
معنى القوة والنشاط والبطر كما أشرنا ، لكنه أصبح موكولا باغراء الناس
بالخطيئة . لقد اكتسب الشيطان معنى ابليس . وهناك رواية يرويها
الدميرى عن ابن مسعود مؤداهما أن رجلا من الصحابة لقي رجلا من الجن
فصرعه ، فأخذ الجنى يعلمه آية من القرآن يطرد بها الشيطان من
بيته (١٤٠) . وما يعيننا فى هذه الرواية هو تمييزها الواضح بين الجن
والشيطان ، أو لنقل بين الجن والمعنى الابليسى للشيطان . وهناك حديث
يروونه عن الرسول يقول فيه : « ما منكم من أحد الا وقد وكل به قرينه
من الجن . قالوا واياك يا رسول الله ؟ قال وياى الا أن الله أعاننى عليه .
فلا يأمرنى الا بخير » (١٤١) . ومعنى هذا أن الجن قد اكتسبوا عمل ابليس
فى الاغراء بالخطيئة ، لكن المرء يمكن أن يحولهم الى أن يأمره بخير ، فهم
اذا أقل قدرة من الشيطان على أداء عمله ؛ لأن الشيطان له قدرات عديدة ،
أما الأبالسة القرناء فهم لا يفعلون الا الوسوسة بالشر .

(١٣٧) المبرد - الكامل - ٨١/٢ .

(١٣٨) (الميدانى) أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابورى - مجمع الأمثال - القاهرة -

المطبعة الأميرية - ١٣١٠ - ٣٢/١ .

(١٣٩) (العسكري) أبو هلال حسن بن عبد الله النحوى - جمهرة الأمثال بهامش .

كتاب الميدانى مجمع الأمثال - هامش ١٨٢/٢ .

(١٤٠) الدميرى ٢٦٥/١ .

(١٤١) الدميرى ٢٦١/١ .

على أية حال لقد تأسس عالم إبليس على نحو شبيه بالطريقة التي تأسس بها عالم الجن . يروى الدميرى عن مجاهد أن من ذرية إبليس لاقيس وولهان ، وهما صاحب الطهارة والصلاة ، والهفاف وهو صاحب الصحارى ومرة به يكنى ، وزلنبور وهو صاحب الأسواق ، وبشر وهو صاحب المصائب يزين خمش الوجوه ولطم الحدود وشق الجيوب ، والأبيض وهو الذى يوسوس للأنبياء عليهم السلام ، والأعور وهو صاحب الزنا ، وداسم وهو الذى يوقع بين الرجل وأهله ، ويهزمه بأن يقول داسم داسم أعوذ بالله منه ، ومطوس وهو صاحب الأخبار بلا حقيقة (١٤٢) . أى أن عالم إبليس قد تنوعت تخصصاته كما تنوع عالم الجن سابقا الى تخصصات وقبائل .

وإذا كانت مادة « جن » توحى بالخفاء ، فإن مادة « شطن » توحى بالانفراد والتوحد والعزلة ، هذا اذا قلنا ان الشيطان من شطن اذا بعد وجعلنا النون أصلا (لام الكلمة : فيعال) . وعليه نفهم الحديث : الراكب شيطان ، والراكبان شيطانان ، والثلاثة ركب . يعنى أن الانفراد والذهاب فى الأرض على سبيل الوحدة من فعل الشيطان ، أو شىء يحمل عليه الشيطان ، وكذلك الراكبان ، وهو حث على اجتماع الرفقة فى السفر (١٤٣) . ولعل تقارب الدلالات يشير الى ذلك الارتباط الوثيق بين العالمين .

وهناك قوة غيبية أخيرة نريد أن نشير اليها وهى « الملائكة » . ويهمنى ههنا أن نذكر عبارة القزوينى عنها فى « عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات » ، اذ يقول : « زعموا ان الملك جوهر بسيط ذو حياة ونظر وعقل ، والاختلاف بين الملائكة والجن والشياطين كالاختلاف بين الأنواع » (١٤٤) وهذه العبارة تساعدنا على ملاحظة التقارب بين هذه القوى الغيبية وان كانت تثبت أيضا الاختلاف . ولنا أن نقول ان الملائكة هم القوة الوحيدة التى لا يأتى منها الشر ، أما الجن فيأتى منهم الخير والشر ، أما الشيطان فلا يأتى منه الا الشر . فإذا قلنا ان الشر منسوب الى الشياطين فيجب أن نتسم بشىء من الدقة والتحديد ، ذلك أن فكرة الشيطان قد مرت بمرحلتين ، مرحلة ما قبل الاسلام وكانت تعنى فيها

(١٤٢) نفسه ٢٦٦/١ .

(١٤٣) (ابن منظور) : لسان العرب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م - مادة

شطن ، ٢٢٦٦/٤ .

(١٤٤) (القزوينى) الامام زكريا بن محمد بن محمود : عجائب المخلوقات وغرائب

الموجودات - ملحق بالجزء الثانى من حياة الحيوان الكبرى - القاهرة - البابى الحلبي -

ط ٣ - ١٩٥٦ م - ص ٣٥ .

مردة الجن ، ومرحلة ما بعده ، واكتسبت فيها دلالة أخلاقية سلبية ، وهذا للأسف ما أغفلت الدراسات السابقة إيضاحه .

بقى أن نسأل : هل هناك آلهة يرتد إليها الابداع الفنى عند العرب ؟ هناك اشعارات توحى بأن الجن كانوا يعبدون (*) ، لكننا لا نحب أن نؤكد أنهم كانوا آلهة . والأرجح فى نظرنا أن هذه الفكرة - فكرة الآلهة الموحية - لم تظهر الا حينما بدأ العربى يهتقد بحق أن ارادته محكومة بإرادة أعلى وأقوى ، هى ارادة الله عز وجل ، الذى بيده كل شئ .

ب - قوى غير محدودة : -

وقد ذكر العرب قوى لم يحددوها تحديدا واضحا وان كان الأغلب أنها صور من صور الجن فى الظهور . من ذلك الهوائف . ومن حكم الهوائف - كما يقول المسعودى - أن تهتف بصوت مسموع وجسم غير مرئى (١٤٥) ومن ذلك الرئى ، وهو ما يظهر ويرى . وعند الجاحظ إشارة الى أن الرئى يكون من الجن ، وذلك فى حديثه عن الكهان وزعمهم « أن مع كل واحد منهم رثيا من الجن مثل « حازى جهينة » ، ومثل « شق » ، و « سطيح » ، و « عزى سلمة » ، وأشباههم » (١٤٦) .

ويميل العقل مع الجاحظ فى اشارته تلك الى أن هذه القوى غير المحددة هى فى حقيقتها الجن ، وهو يظهر بطرق مختلفة غير صريحة فى الدلالة عليهم . يظهر كصوت فحسب ، أو يبدو للعيان . وهم حين يبدوون يكون مظهرهم غريبا بأجنحتهم ، أو يبدوون كالحيات ، أو يبدوون كالبحر يحلون ويظعنون ، وهو ما ذكره لنا حديث النبى السابق ، وقد يظهر فى صورة « شق » وهو الجنى فى صورة نصف انسان ، ويروون أن شقا قد ظهر لعلمقة بن صفوان وقتل علمقة (١٤٧) . ويروون أن النسناس مركب من الشق ومن الآدمى (١٤٨) . وقد يظهر فى صورة وسواس غامض يصيب النفس .

الجن فى كل هذه الصور قوى غامضة غير واضحة أو محددة ، تختلط بالحيوان مثل الحية ، أو الكلب ، أو الهرة فى حالة القطرب ، أو الحمار أو الماشية ، كما يقولون ان أرجلها دائما أرجل حمار أو ماشية .

(*) يقول تعالى : « بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون » سبأ آية ٤١ .

(١٤٥) المسعودى : المروج - م ١ - ١٦٢/٢ .

(١٤٦) (الجاحظ) : البيان والتبيين - تج : حسن السندى - القاهرة - ط ١ -

١٩٢٦ م - ١٩٥/١ .

(١٤٧) المسعودى : المروج - م ١ - ١٦٢/٢ .

(١٤٨) (القزوينى) : عجائب المخلوقات - ص ٥٤٠ .

لكن العرب لا تفسر هذه القوى غير المحددة الا بأنها الجن لا يعلنون عن أنفسهم كما يعلنون عنها حين يصرحون بجنسهم ، أو حين يظهرون بأجسامهم المجنحة الغريبة . أو لنقل انها الجن ، أو القوة الجنية ، قبل أن تتحدد . ولعل هذا هو ما أراده الجاحظ حين قال : « والأعراب تجعل الخوافي والمستجنات من قبل أن ترتب المراتب جنين » (١٤٩) .

٢ - ما يتعلق بفكرة الرد :

وإذا كنا قد حددنا القوى الغيبية التي يردون اليها الابداع الفنى ، يستوى فى ذلك ما حدده العرب ، وما لم يحدده ، وفسرنا ما لم يتحدد عندهم بأنه من قبيل تصورههم للجن ، وذكرنا طرق ظهور الجن ، فإننا نتساءل : كيف « يردون » ظاهرة الابداع الفنى الى هذه القوى الغيبية ؟ ما المصطلحات التي يستخدمونها فى ايضاح ، أو تحديد ، علاقة الرد هذه ؟ .

يستخدم العرب فى هذا الصدد مصطلح « اللقاء » ، وهو فعل ماضى ، حيث تجمع القوة الغيبية الشعر فى قبضتها ، وتلقيه فى فم الشاعر اللقاء لينطق به . ويسمى هذا أحيانا « الالهام » ، وفى بعض الأحيان « الوحي » . وإذا حمى الشاعر فهم يقولون أحيانا « بالمس » أو « اللمس » ، ولم نجد لديهم القول بأن الشاعر « مسكون » بالجن ، بل الأغلب عليهم وصف هذا بأنه « تبع » أو « صحبة » أو « قران » ، بمعنى زواج ، أو بالمعنى المراد من كلمة « قرين » كما وردت فى حديث النبى - عليه الصلاة والسلام - السابق .

وفى بعض النصوص القديمة التي تستخدم هذا المفهوم الأولى ، نجد لفظ « التأييد » ، بمعنى أن الشاعر مؤيد من القوى الغيبية ، ويرادف ذلك بعض المرادفة لفظ « الاعانة » .

وفى النصوص المتأخرة خاصة ظهر ألفاظ « الكشف » و « المعاينة » ، حيث يتكشف للشاعر عالم من المعانى ، يعاينها ، ويعانيها ، ويقبس منها ، أو يرمز اليها ، ويكون هذا العالم نفسه مجالا لتكشف القوة الغيبية .

أما عن مجموعة الأخبار والروايات التي وصلتنا ، والتي تدور كلها حول رد ظاهرة الابداع الفنى الى القوى الغيبية التي سمينها كما سموها ، فلن نسعى الى جمع وحشد هذه الأخبار ، فقد قامت بذلك الدراسات (١٥٠)

(١٤٩) الجاحظ : الحيوان - ١٦٣/٦ .

(١٥٠) انظر (حميدة) د . عبد الرازق : شياطين الشعراء : دراسة تاريخية نقدية

مقارنة تستعين بعلم النفس - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٦ م .

السابقة علينا . . لكننا نكتفى بنماذج للإيضاح والتعرف على مجموعة
الأخبار كلها من خلالها على طريقة قياس الغائب على الشاهد .

فى هذا الصدد نجد الجاحظ يعلق على البيت :

بنت عمرو وخالها مسحل الخير وخالى هميم صاحب عمرو

فيقول : « فانهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يقول
ذلك الفحل على لسانه الشعر ، فزعم البهراني أن هذه الجنية بنت عمرو
شيطان المخبل ، وأن خالها مسحل شيطان الأعشى ، وذكر أن خاله هميم
وهو همام ، وهمام الفرزدق ، وكان غالب بن صعصعة إذا دعا الفرزدق
قال يا هميم ، وأما قوله صاحب عمرو فكذلك أيضاً يقال إن اسم شيطان
الفرزدق عمرو . . . » (١٥١) .

وكلام الجاحظ يثبت المفهوم الأولى إذ يعد الشيطان - كما يرى -
هو المبدع ، والشاعر وسيلة أو أداة يذيع بها الشيطان شعره فى الناس .
يضيف نص الجاحظ الى هذا أن يثبت أسماء محددة لبعض الشياطين
و « أصحابها » من الشعراء . عمرو للفرزدق ، ومسحل للأعشى ، وبنت
عمرو للمخبل . وهناك علاقات أسرية ، فعمرو له بنت ، ومسحل خالها .
الجن ، إذا ، أسر كالبشر ، بل هم قبائل ، يحلون ويظعنون كما ورد
بالحديث الشريف الذى تقدم .

ويلق الثعالبي فى « ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب » على قول

جرير :

انى ليلقى على الشعر مكتهل من الشياطين ابليس الأباليس

فيقول : « وكانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقى على أفواهها
الشعر ، وتلقنها آياه وتعينها عليه ، وتدعى أن لكل فحل منهم شيطاناً
يقول الشعر على لسانه ، فمن كان شيطانه أمرد كان شعره أجود .

« وبلغ من تحقيقهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لهم أسماء .
فقالوا : إن اسم شيطان الأعشى مسحل ، واسم شيطان الفرزدق عمرو ،
واسم شيطان بشار شنقناق » (١٥٢) .

(١٥١) الجاحظ : الحيوان - ٢٢٥/٦ ، ٢٢٦ . وفى طبعة الساسى ص ٦٩ ورد البيت

وفيه مسعر بدلا من مسحل وهو غلط يدل عليه كلام الجاحظ .

(١٥٢) (الثعالبي) أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي النيسابورى :

ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب - تج : محمد أبو الفضل إبراهيم - القاهرة - نهضة

مصر - ١٩٦٥ م - ص ٧٠ .

وإذا كان نص الجاحظ قد استخدم مصطلح « الضحبة » ، فهذا هو
الشعالي (ت ٤٢٩ هـ) يستخدم مصطلحات « الإلقاء » و « التلقين » .
و « الإعانة » ، مكررا ذات المفهوم الذى بسطه الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) .
ويشير هذا النص الى أن العرب لم تستخدم فكرة القوى الغيبية فى تفسير
مصدر الابداع فحسب ، بل استخدمتها فى تفسير الملاحظات النقدية
بجودة الشعر وردائه ، وبتفاضل الشعراء فى معيار الجودة . وهذه الفكرة
التي يشتمل عليها نص الشعالي غاية فى الأهمية ؛ لأنها المدخل الحق الذى
يصبح به المفهوم الأول موضوعا أساسيا من موضوعات النقد العربى
القديم . اننا لسنا أمام كلام فى الخرافة لا قيمة له . اننا أمام أفكار نقدية
هامّة تعالج ظواهر الابداع الفنى ، وتعالج ظواهر القصيدة العربية .
وهناك روايات توظف ما نسميه بالمفهوم الأول للابداع الفنى فى تفسير
قضايا القصيدة العربية ، مثل تعدد أسماء المحبوبة . هذا كله يجعلنا
نأمل أن يعيد الدارسون النظر فيما يسمونه بفكرة شياطين الشعراء ،
ويعيدونها ممارسة نقدية أدبية أصيلة ، بدلا من الحكم على العصر الجاهلى
بأنه عاطل من الفكر النقدى النافع . المهم أن نستخرج محتوى هذه
الأخبار ، ونطيل المكث عند ما فيها من اشارات صريحة لما نسميه الظواهر
الفنية للقصيدة العربية . أما عن الدراسة الماثلة الآن فان الطريق المرسوم
لها لا يتيح التعرض لهذه الأخبار بالتحليل المرجو . ان الدراسة الحالية
مشغولة فحسب باستيضاح هذه الأخبار أمرا واحدا محمدا ، هو ما تشتمل
عليه من فهم أولى للابداع الفنى .

مازال فى نص الشعالي عطاء جديد من وجهة نظرنا . الشعالي ،
فوق ما ذكرنا ، يثبت لنا أن العرب كانت مصدقة لما تقول ، ويستدل
على هذا بالأسماء التي وضعوها لشياطين شعرائهم . هذه الفكرة - فيما
نحسب - ضرورية لتأكيد صحة ما نذهب اليه من أن المفهوم الأول كان
ضربا حقيقيا من ممارسة النقد الأدبى ، وتكوين نظرية للفن فى غياب
العلم المنظم ، أو بجواره . وهذه الفكرة ضرورية كذلك لتأكيد الطابع
الأسطورى للمفهوم الأول ، فالأسطورة لا تكون أسطورة ما لم تصدر
عن يقين ، حينئذ تغدو ضربا من المعرفة .

وفى « جمهرة أشعار العرب » لأبى زيد القرشى مزيد من نسبة
الشعر الى الشياطين . فثمة رواية عن رجل لقي جانا هو هبيد شيطان
عبيد بن الأبرص ، ثم أنشده أبياتا تقول :

أنا ابن الصلادم ادعى الهبيد حبوت القوافى قرمى أسد
عبيدا حبوت بمساثورة وأنظقت بشرا على غير كد

ولا فنى بمدرك وهط الكمية ملافا عزيزا ومجيدا وجد
منحناهم الشعر عن قدرة فهل تشكر اليوم هذا معد

ويوضح الجنى هبيد للرجل الأبيات فيوضح لنا أن الكمية كان
شيطانه يدعى مدرك بن واغم ، وهو ابن عم هبيد بن الصلادم ، وواغم
والصلادم أخوان من أشعر الجن .

صلة القربى التى يذكرها هبيد هنا ، والتى تصله بشيطان الكمية
مدرك ، تجعلنا نتساءل عن القربى الفنية بين شعر عبيد بن الأبرص
وشعر الكمية . لاشك أن النقاد القدماء قد لاحظوا شيئا من قبيل وحدة
المذهب الفنى بين الشاعرين المتباعدين ، لكن الدارسين المحدثين لا يحملون
هذه الأخبار محمل الجد ولا يفكرون فى تفحص تلك الملحوظة التى لاحظها
النقد القديم ، أو ، على الأقل ، يفحصون ما ينطوى عليه مثل هذا الخبر
من ممارسة للنقد الأدبى .

الا أن ما يثير اهتمامنا الآن هو تنمة الخبر ، فالجان قدم للرجل عسا
به لبن ، فكره طعمه لزهوتمته ، فمجه ، فقال الشيخ الجان للرجل : أما انك
لو كرعت فى بطنك العس لأصبحت أشعر قومك (١٥٣) . هذه التنمة
لا يتيسر لنا أن نحسن فهمها ما لم نتذكر مصطلح الالتقاء الذى سبق أن
أشرنا إليه . الشعر يلقى فى الفم . لكن ما يلقى هنا ليس الشعر ، انه
لبن زهم . ما يلقى هنا هو فى حقيقة القدرة على الشعر والبراعة فيه .
نتأدى من هذا الى القول ان القوى الغيبية لا تفسر نشأة القصيدة فعسب ،
انها تفسر القدرة الشعرية فى جذورها .

وفى رواية ثانية فى « جمهرة أشعار العرب » نجد أن صاحب امرى،
القيس اسمه لافظ ، وصاحب عبيد وبشر هو هبيد - كما تقدم - ،
وصاحب زياد الذبياني هو هادر ، « وهو الذى استنبغه فسمى
النابعة » (١٥٤) . وفكرة الاستنباغ هى ذات الفكرة السالفة فى رد
القدرة الشعرية ذاتها الى القوى الغيبية .

ويروى أبو الفرج الأصفهاني فى كتابه « الأغاني » عشرات من
الروايات يضيق عنها المقام . الا أننا نجد فى بعضها ما يستحق أن نضيفه
هنا . من ذلك ما قاله أبو الفرج عن حسان بن ثابت الذى كان له فى

(١٥٣) (القرشى) أبو زيد محمد بن أبى الخطاب : جمهرة أشعار العرب - تج : على
محمد البجاوى - القاهرة - دار نهضة مصر - ص ٤٧ - ٤٩ .
(١٥٤) نفسه ص ٥٠ .

الجاهلية شيطان مشهور يدعى الشيصبان . يقول أبو الفرج : « أغان جبريل عليه السلام حسان بن ثابت في مديح النبي صلى الله عليه وسلم بسبعين بيتا » (١٥٥) . فاستخدم مصطلح الاعانة ، وذكر جبريل وهو ملاك . ويروى عن عائشة أنها قالت : سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول لحسان بن ثابت الشاعر : ان روح القدس لا يزال يؤيدك ما كافحت عن الله عز وجل وعن رسول الله صلى الله عليه وسلم » (١٥٦) . فاستخدم لفظ التأييد ، وذكر روح القدس ، وهو جبريل .

ويروى أبو الفرج عن حواء مولاة ابن جامع قالت : انتبه مولاي يوما من قائلته ، فقال : على بهشام (ابنه) ادعوه لي عجلوه ، فجاء مسرعاً . فقال : أي بني ، خذ العود ، فان رجلاً من الجن ألقى علي في قائلتي صوتاً فأخاف أن أنساه . فأخذ هشام العود وتغنى ابن جامع عليه زملاً لم أسمع له زملاً أحسن منه (١٥٧) . . . وعند أبي الفرج رواية أخرى نضمها إلى أختها ، مؤداها أن عبد الله بن العباس الربيعي قد خطر له لحن لقول السليك :

قرب النحام وأعجل يا غلام واطرح السرج عليه واللبام
أبلغ الفتيان أني خائف غمرة الضرب فمن شاء قام

فلما بلغ المدينة وجد رجلاً يغني ذات اللحن ، ولم يكن الربيعي في طريقه قد أسمع اللحن أحداً ، فقال : « ما أرى إلا أن الجن أوقعته في لسانه » (١٥٨) .

في الخبرين كليهما توظيف للمفهوم الأولى في تفسير ظاهرة الابداع الفني . في الخبر الأول نجد اللحن قد « ألقاه » الجن على ابن جامع في نوم القيلولة ، فجمع فكرتي الحلم والالهام . أما الخبر الثاني فيفسر ظاهرة أخرى ، نسميها الآن بتوارد الخواطر ، بمعنى أن تقع الفكرة في خاطر اثنين في وقت واحد ، أو في وقت واحد ، أو في أوقات مختلفة ،

(١٥٥) (الأصفهاني) أبو الفرج : الأغاني - بيروت - دار الثقافة - ١٩٥٥ م - ١٤٧/٤ .
(١٥٦) نفس المصدر السابق والصفحة : ولقد اشتهر الحديث في المصادر الأدبية - انظر الكامل للمبرد ٣/٣٧٥ ، وانظر (القيرواني) عبد الكريم النهشلي ، المتع في صنعة الشعر - تح . د . محمد زغلول سلام - الاسكندرية - منشأة المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٣١ ، القرشي ١/٣٥ .

(١٥٧) الأغاني - ٢٧٨/٦ .

(١٥٨) الأغاني - ١٨٧/١٩ ، ١٨٨ .

دون أن يكون هناك صلة بينهما . والرابعي يفسر هذا بفكرة القوة الغيبية التي « أوقعت » اللحن في لسانين : الرابعي والرجل الآخر .

أهم ما يثير اهتمامنا في هذين الخبرين هو أنهما يتعرضان لفن مختلف عن فن الشعر ، هو فن الموسيقى . معنى هذا أن المفهوم الأول قد انتظم الفنون العربية شعرا ، ونثرا ، وموسيقى (*) . وتكمن قيمة هذه الحقيقة في أنها لا تضع الأدب العربي بمعزل عن سائر الفنون ، كأنه شجرة تنمو منبثقة من جذورها . على أننا يجب أن نميز الأخبار التي تنسب الإبداع إلى قوى الغيب من الأخبار التي توظف المفهوم الأول توظيفا أدبيا . لقد وجدت هذه الظاهرة في ست مقامات لدى بديع الزمان الهمداني ، وذكرها أبو العلاء المعري في رسالة الغفران معبرا عن ضجره العروضي من قلة أوزان شعر الانس بالقياس إلى أوزان شعر الجن ، وأقام عليها ابن شهيد رحلته الشهيرة في عالم « التوابع والزوابع » لكن هذا كله كان ، في حقيقة الأمر ، توظيفا أدبيا للمفهوم الأول من حيث هو جزء لا يتجزأ من التراث العربي . ولنقف وقفة موجزة مع ابن شهيد (٣٨٢ - ٤٢٦ هـ) في « رسالة التوابع والزوابع » .

يبنى ابن شهيد رسالته على فكرة التوابع ، وهم أنفسهم أصحاب الشعراء من الشياطين كما تقدم . أما الزوابع فهم قبيلة من الجن . يستخدم ابن شهيد في المفرد زابغة ، والمعروف في اللغة هو الزوبعة . يقول الجاحظ : « الزوابع بنو زوبعة الجنى وهم أصحاب الرهج والقتام قال راجزهم :

ان الشياطين اتونى أربعة في غبش الليل وفيهم زوبعة» (١٥٩)

يهجر ابن شهيد ، اذا ، دقة اللفظ ، وفي هذا الماح إلى أنه يتصرف في القول كيف يشاء . انه توظيف أدبي لفكرة تاريخية ، وليس تاريخا لها . يمضي ابن شهيد فينسب لنفسه تابعا من الجن يسميه زهير بن نمير ، ويجعله من أشجع الجن كما أنه من أشجع الانس . يتجول ابن شهيد مع تابعه في أرض الجن فيلقى « عتيبة بن نوفل » صاحب امرئ القيس ، و « عنتر بن العجلان » صاحب طرفة ، و « أبا الخطار » صاحب قيس ابن الخطيم ، و « عتاب بن حنبل » صاحب أبي تمام ، و « أبا الطبع » صاحب البحتري ، و « حسين الدنان » صاحب أبي نواس ، و « حارثة

(*) نستطيع أن نضيف فن العمارة كذلك ، فتحة أخبار عن جن بنوا صروحا كما حدث مع سليمان . وهذا ما أشار إليه القرآن الكريم بقوله : « صروحا ممردة » .

(١٥٩) الحيوان - ٢٣١/٦ .

ابن المغلس « صاحب أبي الطيب ، ومن الكتاب « غيبة بن أرقم » صاحب الجاحظ ، و « أباهبيرة » صاحب عبد الحميد ، و « زبدة الحقب » صاحب بديع الزمان ، وبعضها غيرهم . ويلقى ابن شهيد « وتابعه زهير كذلك نقادا » من الجن ويحضر مجلس هؤلاء النقاد ويجعل لبعض العلماء حيوانات من الجن .

وأسماء هؤلاء الشعراء التابع ، أو لنقل الجن الشعراء الذين يتبعون شعراء من الانس يمدونهم بالشعر كلما احتاجوا ، هي أسماء ظاهرة الوضع والتوليد ، وظاهر الدلالة على آراء ابن شهيد في هؤلاء الشعراء . البحتري مثلا ، مشهور بالطبع ، لذا فتابعه يدعى « أبا الطبع » . أبو نواس معروف بالخمير ، لذا فتابعه يدعى حسين الدنان ، والدن وعاء الخمر . وبديع الزمان يأتي اسم تابعه مشاكلا لاسمه تمام المشاكلة ، انه زبدة الحقب . وابن شهيد بهذا يثبت اعجابه ببديع الزمان ، لكن اعجابه بنفسه أكبر . انه ينافس زبدة الحقب في وصف الماء ، فيقول الثاني قولا هو ما قاله بديع الزمان في صفة الماء في المقامة المضيرية ، فيقول فيها ابن شهيد فيفوق زبدة الحقب ، فيضرب الأرض برجله ، وينقطع أثره مغيظا (١٦٠) . فغاية ابن شهيد الأدبية من هذا اللقاء الخيالي هي اثبات تفوقه على أدباء العرب شعرا ونثرا . لكن هذا لا يغمط الرسالة ما فيها من آراء قيمة هي ممارسة أدبية للنقد ، وهي جديرة بالدرس من هذه الوجهة . ومن حيث نوجه الآن نظرنا الى النقد الأدبي نستطيع أن نضرب مثلا باللقاء الأول بين ابن شهيد وتابعه زهير بن نمير . لقد تصور له في موقف حبسة تمنع عليه الشعر فيه ، فانطلق لسانه ثم قال له : متى شئت استحضاري فأنشد هذه الأبيات :

والى زهير الحب ياعز ، انه اذا ذكرته الذاكرات أناها
اذا جرت الأفواه يوما بذكرها يخيل لي أني أقبل فاهها
فأغشى ديار الذاكرين وان نأت أجارع من دارى ، هوى أهواها

يقول ابن شهيد : « متى ارتج على ، أو انقطع بى مسلك ، أو خاننى أسلوب ، أنشد الأبيات فيمثل لي صاحبي ، فأسير الى ما أرغب ، وأدرك بقريحتي ما أطلب . وتأكدت صحبتنا . » (١٦١) وهذا كله من قبيل التوظيف الأدبي للفكرة . لو كان ابن شهيد مصدقا كالبندو الأعراب

(١٦٠) (ابن شهيد) أبو عامر أحمد - رسالة التواضع والزواج - ج ١ - ودراسة . بطرس البستاني - بيروت - دار صادر - ١٩٦٧ م ص ١٢٨ .
(١٦١) نفس المصدر ص ٩٠ . وأجارع جمع أجرع وهو كتيب جانبه رمل وجانبه حجارة .

بفكرة الشياطين الموحية ما كان يقول : أدرك بقريحتي ، بل لجعل يستمع
الى تابعه ويحفظ عنه اليزيع القول في الناس . لكن ابن شهيد يكتفى عن
أسلوب من أساليب الشعراء في تحريك أذهانهم بترويض طرف من الشعر
الذي يحفظونه ويجدون فيه ماثرا للتأمل ، ونقضة للوجدان .

وما أن ننحى التوظيف الأدبي للمفهوم الأولى جانباً نجد أنفسنا قد
انتهينا من تعريف المفهوم . انه رد الابداع الفني الى قوى غيبية متنوعة
على أنحاء مختلفة من الرد ، واتخاذ ذلك سبيلا الى تكوين فكرة نقدية عن
الشعر .

والآن نجد أنفسنا نتساءل : ألم يتعرض هذا المفهوم لأى لون من
التطور ؟

1. The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions. It emphasizes that this is crucial for ensuring the integrity of the financial system and for providing a clear audit trail. The text also mentions that this practice helps in identifying any discrepancies or errors early on, which can then be corrected before they become more significant.

2. The second part of the document focuses on the role of technology in modern accounting. It highlights how software solutions have revolutionized the way financial data is collected, processed, and analyzed. The text notes that while technology offers many benefits, it also comes with its own set of challenges, such as the need for regular updates and security measures to protect sensitive information.

3. The third part of the document addresses the importance of transparency in financial reporting. It argues that providing clear and concise information to stakeholders is essential for building trust and confidence in the organization. The text also discusses the various methods used to ensure transparency, such as regular audits and the publication of financial statements.

4. The fourth part of the document discusses the impact of globalization on the accounting profession. It notes that as businesses expand across borders, accountants must become more familiar with different accounting standards and practices. The text also mentions that globalization has led to an increase in the demand for accountants who are skilled in multiple languages and cultures.

5. The fifth part of the document discusses the future of accounting. It predicts that as technology continues to advance, the role of accountants will evolve. While some traditional tasks may be automated, new opportunities will arise for accountants to provide more strategic advice and to manage complex financial systems. The text concludes by stating that the accounting profession must embrace change and continue to adapt to the ever-changing business environment.

تطور المفهوم

أمامنا ثلاثة طرق لدراسة تطور المفهوم . أولها هو أن نلتزم طريق التعاقب الزمني . نبدأ بالعصر الجاهلي ، ونمضي الى صدر الاسلام ، فالدولة الأموية ، فالعباسية الأولى ، فالثانية . هذا هو الطريق التقليدي . يعيب هذا الطريق أنه يقوم على تصور فحواه أن كل تغير في الحكم يستتبع تغيرا في الفن . لا شك أن علاقة الفن بنظم الحكم أكثر تعقيدا من هذا التصور .

الطريق الثاني هو أن ندرس ما يسمى بحياة العقل العربي . معنى هذا أن نتحول عن دراسة تطور المفهوم الى دراسة تطور ما هو أعقد منه وأكثر اتساعا وغموضا . يمثل هذا الطريق الدكتور عبد الرزاق حميدة في دراسته عن « شياطين الشعراء » نجده فيها يقسم عصور النقد العربي الى ثلاثة عصور : العصر الأسطوري وهو الجاهلي ، والعصر الديني ويمتد من ظهور الاسلام الى نهاية الأمويين ، والعصر العلمي ويمتد بعد ذلك الى القرن الخامس الهجري (١٦٢) . ويسمى كل عصر من هذه العصور حسب الصفة الغالبة عليه ، لكن الصفة الواحدة تتواجد عادة في جميع العصور . يرجع هذا عنده الى تداخل العصور ، واتصال التفكير ، واستمرار التطور العقلي (١٦٣) . وهذا - فيما نرى - لا يفسر ظاهرة التداخل تفسيراً كافياً ، ولا يجعل هذا التقسيم الثلاثي مريحا منهجيا .

الطريق الثالث - وهو ما نختاره - يقوم على تمييز المفاهيم المختلفة التي تفرع اليها المفهوم المدروس . وسوف يكون تبيان كيفية تخارج المفاهيم من بعضها هو الدراسة الحقة للتطور .

من وجهة النظر هذه نميز بين ثلاثة مفاهيم فرعية ينتهي اليها تحليل المفهوم الأولى للابداع الفني . وعلينا أن ندرس كلا منها :

(١٦٢) شياطين الشعراء ص ٢ .

(١٦٣) نفسه ص ٣ .

١ - مفهوم الالتقاء :

يضعنا المفهوم الأولي للإبداع الفني في قلب ما يسمى بنظرية الإلهام .
لعلنا نذكر أن مصطلح الإلهام كان يرادف مصطلح الالتقاء عند العرب (*) .
القوى الغيبية تلقى بالشعر إلى الفنان ، وهي تلهمه الشعر كذلك . انهما
تعبيران لفكرة واحدة . ولنتذكر أن الالتقاء كان يتم في الفم . فإذا رجعنا
إلى أي مصدر من مصادر اللغة وجدنا اللهم هو الابتلاع . فإذا قلت رجل
لهم ولهم ولهوم ، فمعنى ذلك أنه أكل . ومما هو جدير بالملاحظة أن
اللفظين : الالتقاء والإلهام قد اجتماعا معا في جرير : ما يلق في أشداقه
تلهما (١٦٤) .

لسنا نغالي إذا قلنا أن هذا التقارب اللغوي كان السر في تسمية
الفن الشعري والنثري أدبا على نحو من الأنحاء . في مادة « أدب » كذلك
نجد الأدبية والمادية ، والمادية هي كل طعام صنع لدعوة أو عرس (١٦٥) ،
هذا كله يتيح لنا أن نقول أن العرب ربطوا بين الإبداع والفم . يتضح
عذا إذا تذكرنا أن الفنون الأساسية عند العرب هي الشعر والخطابة
والغناء ، كلها فنون تصدر عن الفم . كيف يصدر هذا كله عن الفم ؟ ليس
بعيدا أن يكون العقل العربي قد سأل نفسه هذا السؤال ، وأجاب عليه بأن
صاغ مفهوم الإلهام على هذا النحو الفمي . نقلة العقل سوف تبدو بسيطة
إذا رجعنا إلى فكرة العرب عن الصقر وهي حية كان الجاهليون يتصورون
أنها فوق الشراشيف (أطراف الأضلاع المشرفة على البطن) . إذا تحركت
جاء الإنسان ، وتؤذيه إذا جاع (١٦٦) . أما الحية فهي مألوفة في عالم
الجن . الحية ضرب من الجن . الطعام يدخل إليها عبر الفم ، والإبداع
يخرج من الجوف عبر الفم - هكذا نصل من الفم إلى الوصل بين الإبداع
والجن .

لسنا نؤكد أن العقل العربي قد انتقل في تفكيره عبر حلقات هذه
السلسلة من الأفكار . هذا مساق جائز . ولسنا نريد أن نزعج الآن أن
العرب كانوا حينئذ يعيشون ما يسميه فرويد : المرحلة الفمية . اننا نهدف
فحسب إلى إيضاح ذلك التقارب بين مفهوم الالتقاء والإلهام وارتباطهما

(*) والايحاء كذلك يقول الشريف علي بن محمد الجرجاني : الايحاء : القاء المعنى
في النفس بخفاء وسرعة . انظر التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية - ١٩٨٣ م -
ص ٤٠ .

(١٦٤) اللسان مادة « لهم » ٤٠٨٨/٥ .

(١٦٥) اللسان مادة أدب ٤٣/١ .

(١٦٦) الديري - حياة الحيوان الكبرى - ٥٥٣/١ .

بالفهم ، آلة الابداع الفنى عند العرب . هذا التقارب ، وهذا الارتباط ، هما الجوهر ، والخصوصية الأولى ، لفكرة الالهام عند العرب فى صورتها التى نسميها مفهوم الالتقاء .

ويذكر بعض الباحثين (١٦٦ أ) شياطين الشعراء فيشير على الفور الى مذهب أفلاطون الى أن الابداع يصدر ، فى حقيقة الأمر ، عن الآلهة الذين يخضع لهم الشاعر ، ويتلقى عنهم الالهام ، ويكون لسانهم الى الناس . أغلب الظن أن هذه الاشارة الى أفلاطون ترجع الى الشعور بسداجة الرأى العربى أمام القياس العلمى المعاصر ، مع محاولة التخفف من هذا الشعور بالاشارة الى أن عقلا ذكيا مثل أفلاطون قد أتى هذا الأمر المخجل . لكن الرأى العربى ، فى الحقيقة ، ليس ساذجا على الإطلاق . انه أسلوب للعيش فى العالم ، وليس تفسيراً علمياً ، وهذا ما يعطيه مصداقيته ، ويضفى عليه الأهمية ، ويجعله منظوياً على لون ما من التفكير العلمى أو المعرفى . والاشارة الى أفلاطون لن تخفف من هذه السداجة المتوهمة . بل هى تصم أفلاطون بسداجة لم نعهد لها فيه ، وتكشفها أية مطالعة لمؤلفاته .

بيد أن أخطر ما فى هذه الاشارة هو الاساءة (التى تنطوى عليها) الى فهمنا للالهام العربى ، والالهام الأفلاطونى معا . انها توهمنا أن شياطين شعراء العرب آلهة ، وأن آلهة شعراء أفلاطون شياطين . البون شاسع بين الفكرتين ، والخلط بينهما يزيدنا تورطاً فى مضار غياب الدقة نتيجة لعدم العناية بتحليل المفاهيم .

بل ان هذه الاشارة العابرة التى ننتقدتها توهم القارىء بما هو أسوأ . توهمه أن هناك صلة تاريخية بين الفكرة العربية والفكرة الأفلاطونية . اذا تذكرنا الآن ما تذهب اليه بعض الدراسات الجمالية من أن أفلاطون هو المسئول الأول عن فكرة الالهام (١٦٦ ب) ، فان العقل لا يستبعد أن يكون العرب قد استمدوا فكرتهم عن الالهام من أفلاطون . نحن نريد أن نطرد هذه الفكرة عن الأذهان . ونريد أن نعقد موازنة بين الفكرة العربية والفكرة الأفلاطونية ، تميزاً بين الفكرتين ، وايضاحاً لكل منهما .

(١٦٦ أ) انظر (عثمان) د . عبد الفتاح : نظرية الشعر فى النقد القديم - القاهرة - مكتبة الشباب - ١٩٨١ م - ص ٥١ .

(١٦٦ ب) د . على عبد المعطى : محاضرات فى مشكلة الابداع الفنى : رؤية جديدة - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٤ م - ص ٣٩ - وانظر : (ابراهيم) د . زكريا : مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - بدون تاريخ - ص ١٤٥ .

يركز بعض الباحثين في نظرتهم الى أفلاطون على نص واحد في محاورة ايون (١٦٧) . يذهب أفلاطون في هذا النص الى أن الشعراء لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام ووحى الهى . ولكى يثبت فكرته ذهب الى أن الشاعر كائن أثري مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله . بل ان أفلاطون ليستخدم لفظا خاصا ههنا غير فقدان الصواب . يقول أفلاطون : « بالنسبة لجميع الشعراء الممتازين ، الملحميين والغنائيين ، فهم يركبون قصائدهم الجميلة لا بالفن ، بل لأنهم ملهمون ومأخوذون » (١٦٨) . ولفظ مأخوذ *Possessed* لا يمكن استبداله بفقدان الصواب فقط ، خاصة أنه يشبه الالهام قبل هذه العبارة بحجر مغناطيسى يجذب اليه المعادن . الالهام ، اذا ، أخذة وجذبة . هذا ما يجعل النقاد يرون فيه نزعة صوفية .

الواقع أن محاورة ايون ليست الوحيدة التى تشتمل على هذه الفكرة . ففي « الدفاع » نجد سقراط يقول للقضاة الذين يحاكمونه انه التمس الحكمة عند الشعراء فلم يجدها ويقول « عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرون فى الشعر عن حكمة ، ولكنه ضرب من النبوغ والالهام . انهم كالقديسين والمتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها . » (١٦٩) . وفى محاورة « فيدون » يذكر سقراط أن هواتف الأحلام كانت دائما تدعوه قائلة : أنشئ الموسيقى وتمهد لها بالنماء . (١٧٠) وفى محاورة « بروتاجوراس » حديث عن النصيب الالهى للانسان الذى حصل عليه عندما سرق بروميثيوس من الآلهة : هيفايستوس وأثينا معرفة الفنون والنار فامتاز بذلك عن الحيوان (١٧١) . صحيح أن الفنون هنا تعنى الحرف والصناعات ، لكن الفنون الجميلة عند اليونان كانت بالمثل حرفا وصناعات بمعنى من المعانى .

واذا كان أفلاطون فى محاورة ايون أكثر صراحة وإبرازا للفكرة ، وهذا هو ما يبرر التركيز عليها ، فان النص الطويل الذى ينقله الدارسون

-
- (١٦٧) انظر د . سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - ص ٣٢ ، ٣٣ . وانظر د . على عبد المعطى : محاضرات فى مشكلة الإبداع الفنى - ص ٣٩ - ٤١ .
 (١٦٨) Plato : Ion, in Literary Criticism : an introductory reader, edited by, Lionel Trilling, Holt, Rinehart and Winston, Inc. p. 33.
 (١٦٩) أفلاطون : الدفاع - ضمن كتاب محاورات أفلاطون : أوطيفرون ، الدفاع ، أقریطون ، فيدون ، عربها د . زكى نجيب محمود - القاهرة - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٥٤ م - ص ٧٦ .
 (١٧٠) فيدون - ضمن الكتاب السابق - ص ١٧١ .
 (١٧١) أفلاطون : فى السفسطائيين والتربية (محاورة بروتاجوراس) - ت د . عزت قرنى - القاهرة - ١٩٨٢ م - ص ٩٠ ، ٩١ .

عنها يساء عرضه حين يوضع في سياق شياطين الشعراء . والرجوع الى المحاوره ذاتها يكشف لنا أن أفلاطون لم يكن يفهم الالهام الالهى على نفس المعنى الذى يفهمه العرب من الهام الجن ، أو لنقل الهام اللقاء . كان أفلاطون فى الواقع يهدف الى أن يثبت أن الشعراء هم مترجمو interpreters الآلهة (١٧٢) . فكرة الترجمة فى ايون هى الأساس الحق لتصوير أفلاطون للالهام . أما جميع ما يقوله عن أن الآلهة هم المتكلمون لا الشعراء . وعن الجذبة والأخذة ، فذلك كله يهدف الى اثبات الطبيعة اللاعقلية للالهام ، يعلق أفلاطون على اثبات هذا الفرض أهمية كبيرة لأنه أحد الأسس التى يعتمد عليها فى حكمه بطرد الشعراء من جمهوريته . ان الشعر عند افلاطون ليس سبيلا الى الحكمة .

اننا نحب أن نبرز فكرة « الترجمة » هذه بوصفها الحلقة المفقودة بين الالهام الأفلاطونى ونظرية المثل . هناك من يذهب الى أن الآلهة التى يشير اليها أفلاطون هى المثل (١٧٣) ، أو هى رموز أسطورية تعبّر عن فكرة الجمال (١٧٤) . لكننا نعتقد أن المساواة بين الآلهة والمثل غير مقنعة لأن المثل مثل لما فى العالم ، والعالم ليس فيه آلهة يعرفها الانسان فى خبرته المباشرة كالأسرة والأشجار . كما نعتقد أن التوسل بفكرة الرمزية الأسطورية يبدو بعيدا عن فكر أفلاطون نفسه الذى اعتاد أن يصرح بمضمون الرمز كما فعل مع أسطورتى بروميشيوس والكهف ، وليس عند أفلاطون تصريح برمزية الآلهة الى فكرة الجمال . كما أن الفكرة عند أفلاطون لا تتنوع رموزها لأن لها مثالا واحدا فحسب (١٧٥) .

اننا ننحى هذه الحلول التى تدخل أجساما غريبة على جسم الفلاسفة الأفلاطونية ، ونؤثر أن نوضح الصلة بين الالهام والمثل من خلال فكرة أفلاطونية ، هى فكرة الترجمة . الشاعر الملهم يترجم عن الاله الملهم . الآلهة لا تتكلم بما نتكلم به ، انها تتكلم بالمثل ، والشاعر لا يعاين المثل نفسها ، انه يعاين صورتها ، يعاين الطبيعة التى هى انعكاس للمثل ، كما تقضى أسطورة الكهف(*) . أو هى محاكاة للمثل كما يقول فى الجمهورية . والترجمة ، أو الابداع ، أو الالهام ، هى محاكاة الشاعر للمثل . فاذا

Ion : Loc. cit., p. 33.

(١٧٢)

(١٧٣) د. سوييف : الانس النفسية - ص ٣٣ .

(١٧٤) (أبو ريان) د. محمد على : فلسفة الجمال ، نشأة الفنون الجميلة -

الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٥ م - ص ١٠ .

(١٧٥) The Republic, book x, in, Literary Criticism, Loc. cit., p. 41.

(*) تصور أسطورة الكهف العالم كهفا والأشياء والحقائق خارجه ونحن داخله

نراها ظلالا على الجدار .

أخذنا السرير نموذجاً ، فإن هناك ثلاثة أسرة : السرير الحقيقي الذى صنعه الاله (المثل) ، والسرير الذى صنعه النجار محاكياً المثل الذى صنعه الاله ، والسرير الذى يرسمه الرسام محاكياً سرير النجار (١٧٦) .
انه محاكاة لمحاكاة . والشاعر كالرسام . خلق الاله القيم التى لها وجود ذاتى فى عالم المثل ، والأفعال الانسانية تحاكي القيم ، والشاعر بدوره يحاكي الأفعال الانسانية (*) .

هكذا تتماسك أفكار أفلاطون عن الفن اذا أدخلنا عليها فكرة « الترجمة » المقترحة . وهى تتضمن فرضين ، أو هى تتحرك فى خطوتين :
الأول افتراض أن الاله لا ينطق بالقصيدة ذاتها ، بل ينطق بالمثل .
والثانى افتراض أن الشاعر فى جذبته لا يرى المثل فى وجودها الذاتى ، بل يراها كما هى محاكاة فى العالم حوله . وهو بهذا ملهم ومحاك فى نفس الوقت .

ويرى أفلاطون أن الشعر ليس بحكمة ، لكنه قد يأتى بالحكمة دون عمد . ذلك أن الشعر الهى ، والشعراء الهيون - كما ورد فى مينون (١٧٧) - وهم فى هذا كالسياسيين والمنجمين وأصحاب النبوءات وجهى الموحى اليهم ، هم جميعاً الهيون (١٧٨) ، بل ان الفضيلة ذاتها « لا تأتى لا بالطبيعة ولا بالتعليم ، وانما هى نصيب الهى يلقى من غير العقل الى من يلقى اليهم » (١٧٩) . كل هذا ليس بالتعليم ، أى هو ليس معرفة . لكن هذه الالهاميات كلها يمكن أن تصيب الحقيقة والفضيلة عن طريق الدوكسا الصائبة (الظن الصائب) . فهى معرفة ظنية لا تصبح علماً الا اذا وضعنا الفلاسفة موضع بحث دقيق يكشف عما وراءها من حقيقة معرفية ، أو مثل خفية . أما طريقة ظهور الدوكسا الصائبة ، وكل تعاليم ، فذلك تفسره - طبقاً لأفلاطون - نظرية التذكر . مؤدى هذه النظرية « ان النفس خالدة ، وأنها تولد مرات عديدة ، وانها قد رأت كل شىء سواء هنا أو فى هادس (العالم الآخر) ، فانه ليس هناك أمر لم تتعلمه . وعلى هذا فليس مدعاة للدهشة ، سواء بخصوص الفضيلة أو بخصوص أى أمر

Ibid, 42.

(١٧٦)

(*) لاحظ أن أفلاطون كان يفكر فى الشعر الملحمى Epic أكثر من تفكيره فى الشعر الغنائى

(١٧٧) أفلاطون : محاورات مينون - ت . د . عزت قرنى - القاهرة - بلا تاريخ -

ص ٨١ .

(١٧٨) نفسه ص ١٢٤ .

(١٧٩) نفسه ص ١٢٥ .

آخر ، أن يكون في مكنتها أن تذكر نفسها بما سبق لها وعرفت
بالفعل « (١٨٠) » .

بهذه الصورة تستطيع الفلسفة الأفلاطونية أن تفسر الالهام تفسيراً
متماسكاً . اننا ، اذا ، يجب ألا نخذع بنصر واحد يربط فيه أفلاطون
الالهام بالآلهة . يجب أن نلاحظ أن دلالات الألفاظ أهم من الألفاظ ذاتها
- اذا كان لها وجود غير دلالي . اننا لا نستطيع أن نفهم الالهام الأفلاطوني
بمعزل عن بنائه الفلسفي ونزعتة المثالية . فاذا فهمناه على أساسها بدا لنا
مختلفاً كثيراً عن الالهام العربي في صورته الأساسية : اللقاء . هذا
الاختلاف يتخطى مجرد القول بالآلهة عند أفلاطون ، والشياطين عند
العرب . صحيح أن اختلاف القوة الغيبية ههنا بين ما هو مقدس وخالق
وما هو غير مقدس أو خالق ، أمر له أهميته . كما أن مفهوم المحاكاة
مختلف اختلافًا بينا لا يحتاج إلى مزيد تبين عن مفهوم اللقاء بما يعنيه
من تلقى سلبى .

واذا تركنا الموازنة بين المفهومين فإن هناك حكماً نريد أن نزعزع
الثقة به ، بل أن ننفيه . ان فكرة الالهام ليست من عنديات أفلاطون ،
وليس أفلاطون المسئول الأول عنها . لقد كانت فكرة مشاعة . ربما كانت
ترجع إلى سقراط . ان المحاورات كلها مكتوبة على لسان سقراط ،
ولا نطن أفلاطون ينسب إلى سقراط قولاً يعارضه . ولقد اشتملت الترجمة
العربية القديمة لكتاب الخطابة لأرسطو على اشارتين للجن *doem nium*
كأبناء للآلهة (١٨١) . ومن المعروف أن اليونانيين كانوا يجعلون للفنون
ربات ، ويقيمون الأعياد لها . وكانت الطقوس التي تقام لهذه الآلهة
Muses طقوساً شعبية عامة (١٨٢) نذكر هذا كله أدلة نقرر في هديها بكل
اطمئنان أن فكرة الالهام الالهى عند اليونان هي ظاهرة اجتماعية تفهم
فحسب في ضوء ظروف المجتمع اليونانى . وبالمثل فإننا نقرر أن فكرة
الالهام العربية ظاهرة عربية خالصة وخاصة بالعرب ، نشأت نشأة ترجع
إلى ظروف خاصة بالمجتمع العربى .

٢ - مفهوم التأليف : -

كان حسبان بن ثابت فى جاهليته يقول :

ولى صاحب من بنى الشيصبان فطورا أقول وطورا هو (١٨٣)

(١٨٠) نفسه ص ٨١ .

(١٨١) أرسطو طاليس : الخطابة - الترجمة العربية القديمة - تحقيق وتعليق .

د . عبد الرحمن بدوى - بيروت - دار القلم - ١٩٧٩ م - ص ١٥٧ ، ٢٤٩ .

(١٨٢) د . أبو ريان : فلسفة الجمال - ص ٩ .

(١٨٣) الجاحظ : الحيوان - ٢٣١/٦ .

مثل هذا البيت يمكن أن يكون أساسا يجعلنا نقول ان مفهوم التأييد كان قائما فى الجاهلية • هذا حسان يستمد العون من صاحبه الجنى • إذا كان حسان فى طور الاجادة تركه الجن يقول ، فان أجبل حسان قال الجنى الشعر • الجنى معين لحسان وقت الحاجة • فى غير وقت الحاجة يتخذ الجنى وقفة التأييد فحسب • لكننا حين نذهب هذا المذهب ننسب الى الجاهليين ما لا نظن أنهم فهموه • لقد تصور الجاهليون مثل هذا البيت فى ظل مفهوم الالتقاء • الجنى يلقي الشعر فى حسان ، وحسان يخرج من ذات نفسه ، أو الجنى يلقي الشعر « على » حسان ، وحسان يسمع ويحفظ ويلهج بالشعر للناس •

ان مفهوم التأييد مفهوم اسلامى خالص ، حفظت لنا المصادر الاحتفاظ التى صيغ فيها هذا المفهوم • لقد صاغ هذا المفهوم الرسول صلى الله عليه وسلم فى موقف يجمعه بحسان •

فحوى هذا الموقف أن حسان بن ثابت قد أتى الى النبى صلى الله عليه وسلم فقال : يا رسول الله ، ان أبا سفيان بن الحارث هجأك ، وسأعده على ذلك نوفل بن الحارث وكفار قريش ، أفتأذن لى أن أهجوهم يا رسول الله ؟ فقال النبى صلى الله عليه وسلم : أهجوهم وروح القدس معك ، واستمعن بأبى بكر ، فانه علامة قريش بأنساب العرب ٠٠٠٠ » (١٨٤) وهناك رواية ثانية لا تنسب المبادرة الى حسان ، بل هى تروى « أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : ألا رجل يرد عنا ؟ قالوا : يا رسول الله حسان بن ثابت • قال : أهجوهم - يعنى قريشا ، فوالله لهجاؤك أشد عليهم من وقع السهام فى غبش الظلام • أهجوهم ومعك جبريل روح القدس ، والى أبا بكر يعلمك الهنات • فأخرج حسان لسانه فضرب به طرف أنفه ثم قال : والله يا رسول الله ما لشرين به مقول من معد ، والله لو وضعت على شعر لحلقه ، أو على حجر لفلقه » (١٨٥) •

الاختلاف بين الروایتين لا يجعلنا نشك فى صحتها ، فقد شاع ذكر الحديث فى المصادر الأدبية والنقدية (١٨٦) مما يضيف عليه قيمة نقدية بغض النظر عن صحته •

(١٨٤) القرشى : جمهرة أشعار العرب - ٣٥/١ •

(١٨٥) عبد الكريم النهشلى القيروانى المتع فى صناعة الشعر • ص ٣١ • وعند الجاحظ

تصحيح لعبارة حسان « مالشرين به مقول من معد » الى « مايسرنى به مقول من معد » •

(١٨٦) أضيف الى المصادر الثلاثة المذكورة فى الهامشين السابقين : المبرد = الكامل -

٣٧٥/٢ ، عبد القاهر الجرجانى = دلائل الاعجاز - تج : محمود محمد شاكر - القاهرة -

الخانجى - ص ١٧ ، ابن رشيق : العمدة - تج محمد محيى الدين عبد الحميد - بيروت -

دار الجيل - ط ٤ - ١٩٧٢ م - ٣١/١ •

لكن الأمر المتفق عليه هو ما يعيننا في الروايتين ، وهو أيضا ما شاع ذكره في مصادرنا • لقد جعل الرسول لحسان معينين على قول الشعر هما خير من معين أبي سفيان بن الحارث عليه • جعل له جبريل وأبا بكر • الثاني يمدّه بالمعرفة ، والأول يمدّه بالعون والتأييد • ونحن لا نستمد فكرة التأييد ههنا من « المعية » المذكورة في الحديث فحسب ، بل نستمدّها من صريح اللفظ في رواية الأغاني • ففي رواية الأغاني عن عائشة أنها سمعت الرسول يقول لحسان : « ان روح القدس لا يزال يؤيدك ما كافحت عن الله عز وجل وعن رسول الله » (١٨٧) • وهما هو مصطلح التأييد يظهر صريحا حاملا مفهوما جديدا يختلف عن مفهوم الالتقاء • ان جبريل لا يلقي الشعر على حسان • جبريل يؤيده فحسب • وهناك معين آخر عليه هو أبو بكر • المعين البشري في حديث الرسول يقدم المعرفة الضرورية لحسان لقول الشعر ؛ لأن أبا بكر كان عالما بالأنساب ويعرف هنات القرشيين ، ومواطن ضعفهم • فاذا كان الجانب المعرفي من الشعر بشريا خالصا فان جبريل يقع اذن في الجانب الوجداني • جبريل ملاك ، وهو روح القدس • والملاك خير خالص كما نعرف من دراستنا للقوى الغيبية • اذا ، جبريل يمثل الدعم الوجداني للوجدان المؤمن • واذا ، أيضا ، فان مفهوم التأييد هو رد الابداع الى وجدان مؤمن ، ورد الوجدان المؤمن الى قوى غيبية تدعمه وترفع ايمانه بالقوة والتماسك • ويمتاز هذا المفهوم بأمرين : أولهما أنه يثبت للمبدع ارادته ومسئوليته اذ لا يجعل الابداع خضوعا كاملا للقوى الغيبية • وثانيهما أنه يدخل على المفهوم الالهامي فكرة الالتزام • وهو بهذا صيغة ممتازة تفتح الباب أمام التفسير العلمي ، ولا تنحى النهج العلمي جانبا كما يفعل مفهوم الالتقاء • وهو أيضا المسئول عما نسميه مدرسة الالتزام في الشعر العربي المتمثلة في شعراء المدينة ، وفيما يعرف ، بعد ذلك ، بشعر الحركات السياسية والعقيدية •

الواقع أننا بهذا المفهوم نجد أنفسنا في قلب قضية هامة طالما اهتم بها الدارسون • هي علاقة الاسلام بالشعر • لقد درست دائما هذه القضية على نحو نتصور أنه لا يلائم الدراسات النقدية أو الأدبية • درست فكان هم الدارسين اثبات أن الاسلام راض عن الشعر ، أو هو لا يتعارض معه • واذا شئنا الدقة في القول فنقل ان هم الدارسين هو اثبات أن الشعر حلال في الاسلام • لا يتصور أحد من الدارسين أن هذه الفكرة ليست بموضوع الدرس الأدبي ، انما هي موضوع الدرس الفقهي • والبحث الأدبي ليس مجالا للفتوى الدينية • انه مجال خالص لموضوعه • وبدلا

من أن نسأل : ما الموقف الفقهي الاسلامي من الشعر ؟ فان علينا أن نسأل :
ما المفهوم الجديد للابداع الفني الذي جلبه الاسلام ؟ وكيف أسس عليه
المسلمون مفاهيمهم الفرعية لكل فن من الفنون ؟ ان الأمر ليس استبدال
سؤال بسؤال ، انما جوهر العلم هو تخير السؤال وحسن صوغه ، أو كما
قال علي رضي الله عنه - العلم قفل مفتاحه السؤال (١٨٩) .

والنماذج على النهج الذي نستنكره كثيرة (١٩٠) . ولكن لنقف عند
بعضها . يقول أحد الباحثين : « ان القرآن لم يحارب الشعر لذاته ...
وانما حارب المنهج الذي سار عليه الشعر والشعراء ، منهج الأهواء
والانفعالات التي لا ضابط لها ، ومنهج الأحلام الموهمة التي تشغل
أصحابها عن تحقيقها » (١٩١) .

ان الأمر ، اذا ، أمر حرب موهومة نريد أن نصرف شبحها عن
العقول . مع أن هذا مقصد نبيل لكنه بلا شك ليس موضوع البحث
النقدي . انما موضوع البحث النقدي هو تأمل ذلك الصراع المنهجي المشار
اليه . انه الأجدر بتوفير جهودنا للتفرغ له . وهو ، من بعض الوجوه ،
صورة لصراع أعمق ، لم يكشف عنه ، بين مفهومين مختلفين للابداع الفني ،
وان كانا ينبعان من أرض واحدة . الابداع مردود الى قوى غيبية . لكن
هذه القوى طائشة تشييء الانسان - بمصطلح الفلسفة - وتجعله أداة
لها ، عند أصحاب الالتقاء . وهذه القوى خيرة تحترم الانسان في الجانب
الآخر . القوى الأولى تفتن المبدع ، وتنطقه بما تريد ، والقوى الثانية
تعينه على ما يريد ما دامت ارادته خيرا ، وهي في هذا تدعم ايمانه فحسب .
هذه القوى الثانية : الملائكة صارت أمرا مألوفا في عالم المؤمنين ، يلتقون
بها في عالم من الاخوة (١٩٢) . وليس هذا السبب بين المؤمنين والملائكة

(١٨٩) انظر ابن المعتز : كتاب البديع - تح . كراتشكوفسكى - العراق - مكتبة
المثنى ببغداد - ط ٢ - ١٩٧٩ م - ص ٥ .

(١٩٠) انظر مثلا الفصل الذي عقده د . عبد الرازق حميده في كتابه : شياطين
الشعراء - بعنوان : العصر الديني والشعر - ص ١٤٠ - ١٤٨ . وانظر : د . صلاح الدين
محمد عبد التواب : موقف الاسلام من الشعر - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٢ م . وللأسف
فان عبد القاهر في الدلائل قد سلك نفس المسلك ، وربما كانت ممارسته للفقه السنن
عذرا له . انظر الدلائل - ص ١٢ - ٢٨ وهو أوفى دفاع عن الشعر في تراثنا القديم ،
برغم أنه مكتوب بلغة فقهية لا نقدية .

(١٩١) (العاني) د . سامي مكي : الاسلام والشعر - الكويت - عالم المعرفة - يونيو
١٩٨٣ م - ص ٤٢ .

(١٩٢) انظر ما كتبه المبرد في الكامل عمن لهم سبب بينهم وبين الملائكة من اليمانية
٣٧٥/٢ ، ٣٧٦ .

سوى صورة من الدعم الوجداني أو الروحي الذي تقدمه للمؤمنين . لكن هذا كله يهتفى عن العيون فى ظل عنايتنا بفكرة الحلال والحرام . ان الأمر فى حقيقته محسوم . الشعر استمر فى حياة الرسول . هذا وحده كاف لاغلاق البحث فى حليته . ومراجعة واحدة لما كتبه عقل ذكى كعبد القاهر الجرجاني فى دلائل الاعجاز كافية بأن تقنعنا بغلق هذا المبحث وتوجيه عنايتنا النقدية نحو درس المفهوم الجديد للابداع الفنى . فاذا فعلنا هذا كنقاد وضعنا أقدامنا على الطريق الصحيح .

لقد وردت لفظة الشعر فى القرآن الكريم فى ستة مواضع (١٩٣) ، فى خمسة منها كانت الغاية صرف الذهن عن تصور أن الرسول شاعر . وفى الموضع السادس نجد مفهوما جديدا للابداع الفنى حيث يقول سبحانه وتعالى فى سورة الشعراء :

« هل أنبئكم على من تنزل الشياطين ، تنزل على كل أفك
أثيم . يلقون السمع وأكثرهم كاذبون . والشعراء يتبعهم
الغياورون . ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون . وأنهم يقولون ما لا
يعملون . الا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا
وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب
ينقلبون » (١٩٤) .

هذه الآيات البينات قد تعرضت كثيرا للتجزئة ، فالدارسون يبدأون النظر عادة من لفظة الشعراء ، ويهملون لفظة الشياطين قبلها . والمفسرون مشغولون بتأكيد أن الآيات رد على الكافرين فيما يزعمون من أن محمدا يأتيه بالقرآن الشياطين . لكن أحدا لم يلاحظ أن خصوبة الدلالة فى الآيات يمكن أن تقود البحث وجهة أخرى . وهنا نجد فكرة الشيطان الذى لم يكن الجاهليون يستنكفون أن يعلنوا صلتهم به تكتسب دلالة الذم . هذا الذم ينطوى على انكار للمفهوم القديم الذى سميناه مفهوم الالتقاء . ومن الجدير بالملاحظة أن الآيات قد صرحت بلفظ الالتقاء : « يلقون السمع » . وكيف نفهم فى هذا السياق استثناء المؤمنين العاملين الذاكرين المنتصرين الا أن يكون تحريرا لهم من المفهوم القديم الى المفهوم الجديد ؟ ان الآيات ثرية بالدلالات ، لكن دلالتها على المفهوم الجديد للابداع الفنى قد طال إهمالها . ومن الغريب أن من الباحثين من يستخدم الآيات فى الدلالة على معنى غريب عنها . تستخدم للدلالة على أنه « ليس من اللازم أن تكون

(١٩٣) الانبياء - ٥ ، يس - ٦٩ ، الصافات - ٣٦ ، الطور - ٣٠ ، الحاقة - ٤١ ،

الشعراء - ٢٤ .

(١٩٤) الشعراء - آية ٢٢١ - ٢٢٧ .

التجربة الشعرية واقعية ، وليس من واجب الشاعر أن يكون صادقا » (١٩٥) هذا التوظيف للآية في استمداد دلالات عامة ينطوى على سوء فهم هائل لها . اننا لا نستطيع أن نهمل ما فيها من قدح للمفهوم القديم وتأسيس للمفهوم الملتزم الجديد .

وهناك من يعرض القضية عرضا آخر ينتهى فيه الى « أن القرآن في موقفه الصحيح من الشعر لم يعرض لهذا الفن من حيث هو فن خالص ، ولكنه عرض له بوصفه سلاحا كانت تستغله فئة ظالمة للتشكيك في نبوة الرسول - صلى الله عليه وسلم - والغرض من قيمة القرآن » (١٩٦) . شبيه بهذا ما يذهب اليه البعض من أن القضية « فيما يتناول الشعراء من المعاني والأغراض وليست في الشعر ذاته ؛ لأنه سلاح ذو حدين » (١٩٧) هذا الرأي مردود الى الموقف التقليدي للدارسين من قضية الاسلام والشعر ، الذي يتناول الشعر كما يتناوله الفقهاء ، لا كما ينبغي أن نتناوله في دراسة نقدية . فاذا التزمنا بوجهة نظر النقاد الأدبي فسوف نجد تحولا كبيرا قد طرأ على فكرة الناس عن القوى الغيبية المروحية للشعراء . امتد هذا التحول ليترك آثاره العميقة في بنية النقد الأدبي كله . لقد حافظ المفهوم الجديد على أسطورة النظرية لكنه صاغها على نحو جديد لا يتعارض مع ، ولا يحجب عنا ، النظرية العلمية التي لا تخرج الى ما في الغيب . وفكرة التأييد بهذا تمتد بآثارها لتصوغ فكرة التوفيق بين الدين والفلسفة في اطار جهود الفلاسفة العرب . هذه الآثار العميقة تدعونا الى التأكيد الدائم على أهمية مفهوم التأييد داخل بنية المفهوم الأولى للابداع الفني . لقد خرج من مفهوم الالتقاء مفهوم « ثان » يصارعه ويناقضه . لكن هذا الجدل لا يقضى فيه الثانى على الأول ، بل هو يعلقه بحيث يعاود الظهور اذا اقتضت الحاجة . وحين نجد بعد الاسلام من يرجع الى ترديد مفهوم الالتقاء فلا مفر لنا من أن نعمل على كشف الحاجة الداعية الى هذه الرجعة (*) .

٣ - مفهوم الكشف :-

يقول الشريف علي بن محمد الجرجاني في كتاب التعريفات :

- (١٩٥) (طه) د . هند حسين : النظرية النقدية عند العرب - العراق - ١٩٨١ م - ص ١٩١ . ولقد عنيبت بدراسة ما أسمته « بالباعث الديني » ويتمثل عندها في القرآن والحديث والمذاهب الدينية وملاحظات الصحابة . ومع جودة هذا التوجه الا أنها لم تفهم هذا الباعث بوصفه وعيا جديدا بطبيعة الابداع الفني . انظر كتابها ص ٥٦ - ٧٩ .
- (١٩٦) (عبد الرحمن) د . ابراهيم : قضايا الشعر في النقد العربي - القاهرة - مكتبة الشباب - ١٩٧٧ م - ٢٨٦/١ ، ٢٨٧ .
- (١٩٧) د . سامي مكى العاني : الاسلام والشعر - ص ٤٥ .
- (*) لذلك موضعه الذي سوف يأتي في الدراسة .

« الالهام : ما يلقي في الروح بطريق الفيض ، وقيل الالهام ما وقع في القلب من علم ، وهو يدعو الى العمل من غير استدلال بالآية ، ولا نظر في حجة ، وهو ليس بحجة عند العلماء الا عند الصوفيين ، والفرق بينه وبين الاعلام أن الالهام أخص من الاعلام ؛ لأنه قد يكون بطريق الكسب ، وقد يكون بطريق التنبيه » (١٩٨) •

واضح تماما أن الجرجاني يتحدث عن مفهوم للالهام يختلف عن مفهومى الالتقاء والتأييد معا • انه - كما هو واضح من النص - الالهام الصوفى ، الهام الفيض • والفيض يضعنا فى علاقة مباشرة مع الله ؛ لأنه هو « التجلى الحسى الذاتى الموجب لوجود الأشياء واستعداداتها فى الحضرة العلمية ، ثم العينية » (١٩٩) هذا يتضح اذا بسطنا المصطلح الصوفى وقلنا انه فيض من العلم عن الله نتيجة لحضوره فى العالم ، وحضور الذات الصوفية أمامه • وكما يتضح من نص الجرجاني فى الالهام فهو طريق للعلم بغير النقل أو العقل ، حيث لا آية ، ولا حجة • وهو طريق فردى لأنه ليس اعلاما ، بل هو الهام ناشئ عن جهد تبذله الذات • ولننح كلمة الجهد ونضع محلها كلمة مجاهدة ، ومرادفاتا الصوفية مثل الرياضة ، والسياسة • والمجاهدة مجاهدة للنفس • اذا نحن أمام طريق ينكفى فيه الذات على نفسها • يتم هذا الانكفاء بالارادة الحرة المصرة التى تقسو على الذات لكى ترتقى من حال الى حال ، ومن مقام الى مقام ، وتصل مع انتقالاتها الى المعارف الالهامية • الذات ترتقى فتتكشف المعارف ، ولهذا نسميه مفهوم الكشف • يبدأ بأعمال للارادة يكون فيه الله عوناً «وتأييداً» لايمان الارادة مما يشجعها على المضى فى طريق المجاهدة • فاذا بلغت حضرة العلم كان عليها « التلقى » فحسب • تبدأ بالتأييد وتنتهى بالالتقاء • هكذا يخرج مفهوم الكشف من قلب مفهومى الالتقاء والتأييد كمركب جديد منهما •

ما علاقة هذا كله بالنقد الأدبى ؟ العلاقة واضحة وجلية ، لكننا لن نتقبلها الا اذا وافقنا على وجود تيار مميز فى النقد الأدبى أسماه الدكتور محمد غنيمى هلال « النقد الصوفى » (٢٠٠) ولنلق على الفكرة لمحة ضوء •

(١٩٨) الجرجاني : التعريفات - ص ٣٤ •

(١٩٩) نفسه ص ١٦٩ •

(٢٠٠) (هلال) د • محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث - القاهرة - دار نهضة مصر - بدون تاريخ - هامش ٤ ص ٣٤ • ونحن نأخذ هذه الاشارة الهامشية مأخذ الجد وقد صرح بها فى المتن ص ٦٣٢ •

قلنا ان الذات حين تبلغ حضرة العلم تتلقى ، أو تعطى فتقبس . لكن هذا العلم المدهش لا يترجم الى ألفاظ صريحة ؛ لأن اللغة تضيق عنه . لذا يترجم الى « رموز » . ولأن الحضرة ليست حضرة علم فحسب ، بل حضرة جمال أيضا ، فان الرمز يكون « جماليا » بدوره ، أى يكون فنا . وفوق هذه الفكرة يتأسس ما نسميه مع المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال « النقد الصوفى » . ومن الطبيعى أن يقوم النقد الصوفى بإعادة تفسير آى القرآن ، أو بعضها ، أو بعض عيون الشعر ، ليجعل منها رموزا فنية تشير الى دلالات خارج قدرة الوسائل المعرفية المتاحة حينئذ للناس : العقل والنقل . ولأن الحقيقة التى يبلغها ليست عقلية ولا عقلية ، فهى اذا ، قلبية كما أشار الجرجاني فى نصه . انها معرفة قلبية تسمى الذوق . ومفهوم الفن كله يتأسس فوق فكرة الذوق هذه ولنتلمس هذه الفكرة فى نظرية الروح عند الصوفية .

الروح عندهم على خمس مراتب : الحساس ، الخيالى ، العقلى ، الفكرى ، الروح القدس النبوى الذى يختص به الأنبياء وبعض الأولياء ، وفيه تتجلى المعارف الربانية . فلا يبعد اذا أن يكون وراء العقل طور آخر يظهر فيه من العجائب ما لا يظهر للعقل . يقول الغزالي : —

« وان أردت مثالا مما نشاهده من جملة خواص بعض البشر فانظر الى ذوق الشعر كيف يختص به قوم من الناس وهو نوع احساس وادراك ، ويحرم عنه بعضهم حتى لا تتميز عندهم الألحان الموزونة من المزخفة . وانظر كيف عظمت قوة الذوق فى طائفة حتى استخرجوا بها الموسيقى والأغاني والأوتار وصنوف الدستانات التى منها الحزن ومنها المطرب ومنها المنوم ومنها المضحك ومنها المجنن ومنها القاتل ، ومنها الموجب للنشى . وانما تقوى هذه الآثار فيهن له أصل الذوق . وأما العاطل عن خاصية الذوق فيشارك فى سماع الصوت وتضعف فيه هذه الآثار ، وهو يتعجب من صاحب الوجد والنشى . ولو اجتمع العقلاء كلهم من أرباب الذوق على تفهيمه معنى الذوق لم يقدروا عليه . فهذا مثال فى أمر خسيس لكنه قريب الى فهمك . فقس به الذوق الخاص النبوى واجتهد أن تصير من اهل الذوق بشئ من ذلك الروح : فان للأولياء منه حظا وافرا » (٢٠١) .

(٢٠١) (الغزالي) أبو حامد : مشكاة الأنوار — تح . د . أبو البلاء عفيفى — القاهرة —
الدار القومية للطباعة والنشر — ١٩٦٤ م — ص ٧٨ .

واضح ، اذا ، أن الابداع الفنى ذوق مقيس على الذوق النبوى .
ذلك القياس ظاهر . صحيح أن الابداع الفنى نوع احساس وادراك ، وهذا
ما يجعله أمرا خسيسا ، لكنه يصدر فى الأصل عن ذوق وهو ما يجعله
قادرا على أن يصير رموزا دالة على الذوق النبوى الذى لا يحده العقل .

ومع أن الغزالي يشير الى فنين : الشعر والموسيقى ، فإن أهل الذوق
لم يعملوا على اخراج نظريتهم النقدية الا فى اطار الشعر . لم نجد فى
مصادرنا اشارة الى أنهم قد مارسوا فكرتهم النقدية فى فن الموسيقى ، لو
فعلوا لأتوا - بلا شك - بتجربة موسيقية متفردة فى تاريخ الفنون .

على أية حال فإن الغزالي يعرف الالهام فى موضع ثان فيقول انه
« تنبيه النفس الكلية للنفس الجزئية الانسانية على قدر صفائها وقبولها
وقوة استعدادها » (٢٠٢) . وهذا هو العلم الذى « يحصل لا بطريق
الاكتساب وحيلة الدليل » (٢٠٣) وفكرة الصفاء ههنا تعود بنا الى الروح
القدس النبوى الذى يختص به الانبياء وبعض الأولياء والذى يتصف
بالصفاء . ولنقل صراحة ان مفهوم الالهام عند الصوفية يتأسس على
فكرة النبوة . ولنقرأ ابن عربى :

« ... فان أورد الملك على النبى عليه السلام بحكم أو بعلم
شبرى وان كان الكل من قبيل الخير ، ولقى تلك الصورة
الروح الانسانى ، وتلاقى هذا بالاصفاء وذلك باللقاء ، وهما
نوران ، احتد المزاج واشتعل ، وتقوت الحرارة الغريزية
المزاجية فى النورين ، وزادت كميتها فتغير وجه الشخص
لذلك ، وهو المعبر عنه بالحال وهو أشد ما يكون ، وتصد
الرطوبات البدنية بخارات الى سطح كرة البدن لاستيلاء
الحرارة فيكون من ذلك العرق الذى يطرا على أصحاب هذه
الأحوال للانضغاط الذى يحصل بين الطبائع من التقاء
الروحين ، ولقوة الهواء الحار الخارج من البدن بالرطوبات
تفهم المسام فلا يتخلله الهواء البارد من خارج .

« فاذا سرى عن النبى وعن صاحب الحال ، وانصرف الملك من
النبى والأرقيقة الروحانية من الولي ، سكن المزاج وانفشت تلك
الحرارة وانفتحت المسام وقبل الجسم الهواء البارد من خارج

(٢٠٢) الرسالة اللدنية ص ١١٦ نقلا عن (زقزوق) د . محمود حمدي : تمهيد

للفلسفة - القاهرة - الانجلو المصرية - ١٩٧٩ م - ص ١٦٢ .

(٢٠٣) الاحياء ١٣/٣ نقلا عن المصدر السابق ص ١٦٣ .

فتتخلل الجسم فيبرد المزاج فيزيد في كمية البرودة وتستولى على الحرارة وتضعفها ، فذلك هو البرد الذي يجده صاحب الحال ، ولهذا تأخذ القشعريرة فيزداد عليه الثياب ليستثنى ، ثم بعد ذلك يتخبر بما حصل له في تلك البشوى ان كان وليا ، أو في الوحي ان كان نبيا . . . ولتلك الحرارة التي توجد عند الالتقاء كان رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يقول عند افتتاح تلى صلاة وفي أكثر الأحوال : اللهم اغسلني بالثلج والماء البارد والبرد ، فهذه ثلاثة كلها بوارد ليقابل بها حرارة الرضى فانه محرق ، ولولا القوة التي تحصل للقلب من هذا البرد هلك » (٢٠٤) .

مدار هذا النص الطويل كله على قياس حال الصوفى على حال النبى . هذا واضح تماما فى النص . اننا نكاد نذكر الأحاديث التي وردت تصف حال الرسول عند تلقى الوحي وصيحته : زملونى زملونى (٢٠٥) . وهناك أمر ثان نريد أن نشير اليه على الخصوص ، وهو ظهور مفهوم الالتقاء والاصفاء فى هذا النص : وهو ظهور يرجع الى أن الصحابة - فيما يبدو - قد تصوروا الوحي النبوى من خلال مفهوم الالتقاء لا التأييد ، وجعلوه خاصا بالنبوة . فجاء مفهوم الكشف ليعيده الى فكرة الإلهام ويؤسس عليه مفهومه الأولى للإبداع الفنى . « قال الطيبي : لعل نزول القرآن على النبى صلى الله عليه وسلم أن يتلقفه الملك من الله تعالى تلقفا روحانيا ، أو يحفظه من اللوح المحفوظ ، فينزل له الى الرسول ويلقيه عليه . » (٢٠٦) والرسول نفسه قد قال : « ان روح القدس نفث فى روعى » (٢٠٧) فاستبقى هذا كله مفهوم الالتقاء حاضرا فى الأذهان خاصا بالنبوة . أما عن ادخال « الله » عز وجل كقوة غيبية ملهمة فى فكرة الكشف فان الرسول نفسه قد قال ما يمكن أن ترجع اليه فيها حين قال « ان الله مؤيد حسانا ما نافع عن نبيه . . . » (٢٠٨) .

نحن ، اذا ، أمام مفهوم الكشف مفهومًا كاملا ناضجا فى صياغة صوفية . وان كنا نجد له صياغة أخرى عند الفلاسفة . طريق الفلاسفة ،

(٢٠٤) نقلا عن (نصر) د . عاطف جودة : الخيال : مفهوماته ووظائفه القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ - ١٩٨٤ م - ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

(٢٠٥) راجع الأحاديث التي تصف نزول الوحي فى صحيح مسلم - شرح النووى - تج . عبد الله أحمد زينة - م ١ - ص ٣٧٧ - ٣٧٩ .

(٢٠٦) السيوطى : الاتقان فى علوم القرآن - ٤٤/١ .

(٢٠٧) المبرد : الكامل - ٣٧٥/٢ .

(٢٠٨) المصدر السابق والصفحة .

كما يمثله ابن سينا ، هو طريق العقل . فى رسالة « حى بن يقظان »
صور ابن سينا القوى العاقلة بأبناء الله والدهم (٢٠٩) . معنى هذا أن
العقل يستطيع الوصول الى الحقيقة المطلقة - أو العقل الفعال بالمصطلح
السينوى - معتمدا على منهجه الخاص وحده . هذه النزعة العقلية لا تنكر
الالهام كظاهرة انسانية ، لكنها سوف تصوغه على نحو عقلى كذلك .
يقول ابن سينا : -

« وليس أحد من الناس لا نصيب له من أمر الرؤيا ومن حال
الادراكات التى تكون فى اليقظة ، فان الخواطر التى تقع دفعة
فى النفس انما يكون سببها اتصالات ما ، لا يشعر بها ولا بما
يتصل بها قبلها ولا بعدها ، فتنتقل النفس منها الى شئ آخر
غير ما كان عليه مجراها . وقد يكون ذلك من كل جنس ،
فيكون من المعقولات ، ويكون من الانذارات ، ويكون شعرا ،
ويكون غير ذلك بحسب الاستعدادات والعادة والخلق . وهذه
الخواطر تكون لأسباب تغن للنفس مسارقة فى أكثر الأمور ،
وتكون كالتلويحات المستلبة التى لا تتقرر فتذكر الا أن تبادر
اليها النفس بالضبط الفاضل ، ويكون أكثر ما تفعله أن تشغل
التفكير بجنس غير مناسب لما كان فيه » (٢١٠) .

واضح أن ما يريده ابن سينا من الرؤيا والخواطر التى تقع دفعة
فى النفس ، انما هو الالهام . وهو يردّه الى « اتصالات ما » . ينطوى
ذلك على اشارة الى فكرة الغزالي عن تنبيه النفس الكلية للنفس الجزئية ،
الا أن هذا النص لا يصرح بذلك . المهم أن هذا الالهام لا يتقرر ، ولا يصبح
موضوعا للذاكرة ، الا اذا أخذته النفس بما يسميه « الضبط الفاضل » .
هذا الضبط الفاضل عمل عقلى تماما . انه يذكرنا بفكرة أفلاطون عن
الدوكسا الصائبة (الظن الصائب) التى تصير معرفة حقة عندما تخضع
للعقل . لكن العقل الذى يريده أفلاطون هو العقل الفلسفى ، أما « الضبط
الفاضل » فهو يشير الى النفس العامة ، أو العقل العام ، المتاح لجميع
الناس .

(٢٠٩) (ابن سينا) : حى بن يقظان - ضمن كتاب حى بن يقظان لابن سينا وابن
طفيل والسهرورى - تح . أحمد أمين - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٦٦ م -
ص ٤٩ .

(٢١٠) (الروبى) د . آلف كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي
حتى ابن رشد - بيروت - دار التنوير - ط ١ - ١٩٨٣ - ص ٦٤ - نقلا عن النفس
لابن سينا ص ١٥٥ .

الشعر ، وسط هذا كله ، هو الهام أو رؤيا ، تعرضت للضبط .
والطابع الابداعي أو الالهامي المفاجيء يظهر فى نص ابن سينا حيث يشير
الى انتقال النفس الى شىء آخر غير ما كان عليه مجراها . أو حيث يشير الى
مشغلة الخيال بجنس غير مناسب لما كان فيه . لكن هذا البزوغ المفاجيء
لا يسفر عن شىء ما لم تظهر فكرة الضبط . هنا يتعد الهام عند الفلاسفة
عن الهام الصوفية الذى يؤكد على لا معقولية الحقيقة وانفلاتها من الضبط
العقلى .

الآن علينا أن نسأل بعض الأسئلة : أولها : ما الفارق بين مفهوم
الكشف والالهام الأفلاطونى ؟ الجواب على ذلك قد استوعبنا شقه الأول
فى اشارتنا الآتية الى مفارقة المفهوم الفلسفى الاسلامى ، كما هو عند
ابن سينا ، للمفهوم الأفلاطونى . أما المفهوم الصوفى فان الفارق بينه
وبين المفهوم الأفلاطونى واضح . الصوفيون لم يعتمدوا تماما على القول
بوجود عالم للمثل مفارق للعالم المحسوس كما يقول أفلاطون . صحيح أن
الغزالي يقرر أن النور الحق هو الله تعالى ، وأن اسم النور لغيره مجاز
محض لا حقيقة له (٢١١) . وصحيح أن ذلك يعنى أن العالم الذى نعيش
فيه هو عالم المجاز ، وأن عالم العلو هو عالم الحقيقة الأصلية ، وهو عين
ما يراه أفلاطون ، لكن الغزالي بهذا يقرر المبدأ الاشرافى ثم ينفصل عن
أفلاطون فيما بعد ذلك . يجب ألا نضيق بالالحاق على التمييز بين
المفاهيم ، فالمفاهيم لا تتضح بالإشارة الى المشابهة الغامضة التى تصل
بينها ، بل تتضح بإبراز التمايزات الحقة بينها .

والسؤال الثانى : ما علاقة المفهوم الأولى للابداع الفنى بالالهام
الرومانتيكى ؟ الجواب على ذلك هو أن الهام الرومانتيكى هو اعمال للعاطفة
فحسب ، أما المفهوم الأولى فهو يهيب فى تكوينه وتلوينه بالأسطورة والدين
والتصوف والفلسفة جميعا . صحيح أن الرومانتيكيين قد أهابوا بالدين
والتصوف والفلسفة والأدب ، لكنهم لم يهيبوا بالأسطورة . منهم من هذا
أنهم اتخذوا من الأديان موقفا يرفضها فى صورتها المعروفة فى الكنائس
ودور العبادة ، وطالبوا بديانة القلب كديانة عامة لجميع الناس (٢١٢) .
ولا يعدو استخدامهم لها ، كما فى فاوست لجوته ، أن يكون اغرابا فى
الخيال ، وتوظيفها أدبيا لفكرة خيالية لا يراد منها أن تؤسس ايمانا
بأسطورة .

(٢١١) الغزالي : مشكاة الأنوار - مصدر سابق - ص ٤١ .

(٢١٢) راجع (هلال) د . محمد غنيمي : الرومانتيكية - القاهرة - نهضة مصر -
بدون تاريخ - الفصل الثانى من الباب الثالث ص ١١٥ - ١٣٢ عن الدين عند الرومانتيكيين .

ان الرومانتيكية تكاد تكون النزعة التي جعلت من العاطفة المقولة الأساسية في تفسير الوجود (٢١٣) لا نجادل كثيرا في أن الرومانتيكية قد أحيت التراث الأفلاطوني ، وفي أنها قد حافظت على كثير من الأفكار والاصطلاحات القديمة داخل بنيتها ، لكن ما يستحق كثيرا من الجدل ، هو التصور الخاطئ الذي يفترض أن الرومانتيكية لم تتجاوز التراث الأفلاطوني بعد هذا . لقد أحيت وأدخلت عليه ، أو أبرزت فيه ، مفهوم العاطفة فاكتسبت ذات الالفاظ القديمة دلالات جديدة في السياق الذي يعاد عرضها فيها . لنضرب مثلا . يتحدث أفلاطون عن المثل متصورا أن المثل ، أو الشكل ، أو صورة الأشياء قبل خلقها ، هي أفكار موضوعية مجردة من قبيل الكليات ، لها وجود ذاتي مستقل في عالم المثل . أما كارل جوستاف كاروس ، ومثله سائر الرومانتيكيين ، فانه يرى المثل بوصفه مبدأ الحياة في الموجودات ، وهو أساس نموها وحركتها وتطورها ، وهو ما نعبر عنه بالروح ، ولها وجود مستقل في الطبيعة ، وهي وحدها الحية (٢١٤) . وقد يبدو الفارق ضئيلا ، أو لا فارق هناك ، لكن النظرة المدققة يمكنها أن تلاحظ أن الصياغة الرومانتيكية تعمل على فتح ثغرة لفكرة العاطفة لتصبح المفاهيم بصيغتها . يؤكد هذا أن فكرة الروح تقود عندهم الى فكرة الحلم ، التي تقود بدورها الى فكرة اللاشعور ، التي يمكن أن نسميها مع المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال ، ما فوق الشعور (٢١٥) الذي هو بدوره الشعور حين يخترق الغيب ويستمد الالهام منه . ان الرومانتيكية تفهم الالهام على أنه تعالى الشعور .

أما في الالهام العربي فان الشعور لا يبرز الا عند المتصوفة . ولقد اهتم المرحوم غنيمي هلال بمعرفة « مواطن التلاقى » بين أدب الرومانتيكيين والأدب الصوفي . وأرجع هذا التلاقى الى عوامل ثلاثة :

أ - تشابه الظروف الاجتماعية .

ب - الاشتراك في الأسس الفلسفية من تقديم العاطفة على العقل .

ج - تأثرهما كليهما بأفلاطون (٢١٦) .

واذا أهملنا فكرة التلاقى قليلا ، على أهميتها في كل منهج مقارنة ، وتوجهنا الى ملاحظة التمايز بين الأفكار ، فسوف نجد التمايز واضحا في

(٢١٣) في تأكيد الطابع العاطفي للرومانتيكية راجع المصدر السابق - مواضع متفرقة - منها ص ٥ ، ٢٨ ، ٣٤ ، ١١٧ .
(٢١٤) المصدر السابق ص ٧٤ ، ٧٥ .
(٢١٥) المصدر السابق ص ٩١ .
(٢١٦) نفسه ص ١٩٤ .

الطريق الذي يحقق فيه كلاهما الإلهام من حيث هو تعال للشعور . الطريق الرومانتيكي للإلهام هو طريق الخيال ، أما الطريق العربي فهو طريق المجاهدة والرياضات النفسية . قد يقال انه فارق في الوسيلة لا الغاية ، وأنه لهذا غير هام ، لكنه في الواقع شديد الأهمية . انه يصبح المفاهيم كلها بصيغته .

ان الفكرة لا تتحدد الا في سياق . والفكرة الجديدة تلقى فوراً بطلها على جميع الأفكار القديمة في السياق فتكسبها دلالة جديدة . في ضوء هذا المبدأ يصبح البحث عن تمايزات المفاهيم بحثاً جاداً عن جدة الأفكار .

والسؤال الثالث الذي نطرحه هو : ماذا عن أفلوطين ؟ الجواب على ذلك هو أن أفلوطين ، قد واصل طريق أفلاطون مدخلاً عليه مبدأ الفيض والشوق : - « فان استقصاء الفحص والنظر يفيد المعرفة الثابتة بأن جميع الفاعلين الكاملين يفعلون بسبب الشوق الطبيعي السرمدي ، وأن ذلك الشوق والطلب لعلّة ثانية . . . » (٢١٧) هي علّة العلل : الله .

وينعكس هذا على مفهوم الابداع عند أفلوطين « . . . لانه انما أبداع المبدع الأول العقل بلا روية وفكر ، بل بنوع آخر من الابداع ، وذلك أنه أبدعه بأنه نور . فمادام ذلك النور مطلاً عليه فانه يبقى ويدوم ولا يفنى . والنور الأول الذي هو أن فقط دائم لم يزل ولا يزال » (٢١٨) الابداع اذا يتم على نحو فيضي « ليس بين ابداعه الشيء واتمامه فرق ولا فصل البتة » (٢١٩) .

وفكرة النور في صياغتها الأفلاطونية المحدثّة ، أو الصوفية ، تجرد المثل الأفلاطونية من طابعها العقلي الموضوعي ، لكنها في نفس الوقت لا تتساوى مع المفهوم الرومانتيكي الذي أكد على الخيال ، ونظرت اليه الأفلوطينية نظرتها الى « توهم » غير صادق أو جالب للحق . فاذا وقفنا بين أفلوطين والمفهوم الصوفي العربي وجدنا الأول يبرز الفكرة الفلسفية الخاصة بالفيض والشوق والاشراق فحسب ، أما الثاني فان النسق الهائل والمنظم من المجاهدات والرياضات قد ألقت بظلالها على الفكرة فغدت شيئاً كدرجات السلم ينتهى الى المعرفة الذوقية . أما عن المفهوم الفلسفي العربي للإلهام كما رأيناه عند ابن سينا فان المساحة التي حافظ عليها ليقف فيها على أرض واحدة مع أرسطو ، قد ألقت بظلالها على الفكرة وخففت طابعها الاشراقي .

(٢١٧) أفلوطين : أثولوجيا - ضمن كتاب أفلوطين عند العرب - تح . د . عبد الرحمن بدوي - الكويت - ط ٣ - ١٩٧ م - ص ٤ من الأثولوجيا .
(٢١٨) أثولوجيا - ص ١١٩ .
(٢١٩) راجع الميمر الخامس من أثولوجيا ص ٦٥ - ٧٤ . والمبارزة موجودة ص ٥٢ .

تفسيرات الدارسين

شغل الباحثون أنفسهم بالمؤلفات النقدية القديمة ، ولم يولوا الخطاب الأولى عنايتهم ، حتى ان بعضهم يتناول « انتاج الشعر » (٢٢٠) دون أن يشير الى شياطين الشعراء ، أو الى أى ملامح غيبى ، أية اشارة عابرة . وحين يتعرضون لها بالاهتمام تتناقض توجهاتهم البحثية ، فيلجأ بعضهم الى استخدام معطيات علم النفس التكاملى ليبرهن على أن فكرة الالهام تقع فى أخطاء علمية ضخمة (٢٢١) ، بينما يرى البعض - فى الطسرف المقابل - أن الشعراء القدماء كانوا موفقين فى دعواهم أن لهم شياطين ، مادام الشعر تحليقا بالخيال (٢٢٢) . والكثرة الكاثرة من الباحثين تكتفى فى معالجة هذه الفكرة بالتعليق الموجز الخاطف ، الذى قد يتوسل فيه الباحث بفهم ظاهراتى غامض لفكرة الالهام ، (٢٢٣) أو بفهم اجتماعى مادى ، (٢٢٤) أو بفكرة فيكو عن تطور الفكر الانسانى من الآلهة الى الأبطال الى الانسان ، (٢٢٥) أو بفكرة تأثر الشعر باتصاله بالسحر ، (٢٢٦) أو بفكرة الالهام كما هى عند الغربيين يسقطها اسقاطا على الفكرة

- (٢٢٠) د . أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبى عند العرب - دار نهضة مصر - ١٩٧٧ م - ص ٤٩ .
- (٢٢١) د . على عبد المعطى : محاضرات فى مشكلة الابداع الفنى : رؤية جديدة - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٤ م - ص ١٥٣ - ١٦٥ ، ٢٢٢ وما بعدها .
- وقارن بسوييف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة - ص ١٩٠ - ١٩٩ ليظهر تأثيره الخطى سوييف فى علم النفس التكاملى وفى معالجة مشكلة الالهام .
- (٢٢٢) د . أحمد الحولى : شياطين الشعراء - مقال بمجلة مجمع اللغة العربية - ج ٣٩ - ١٩٧٧ م - ص ٢٦ .
- (٢٢٣) د . زكريا ابراهيم : مشكلة الفن - ص ١٤٦ .
- (٢٢٤) د . أحمد كمال زكى : دراسات فى النقد الأدبى - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ١٢٠ .
- (٢٢٥) د . محمد مندور : فن الشعر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ م - ص ٥٢ .
- (٢٢٦) د . زغلول سلام : النقد الأدبى الحديث - الاسكندرية - ١٩٨١ م - ص ٦١ .
- د . محمد طاهر درويش : فى النقد الأدبى عند العرب - القاهرة - مكتبة الشباب - بدون تاريخ - ص ٢٥٢ .

العربية (٢٢٧) ، أو بفكرة نفسية هي اللاشعور (٢٢٨) . وهذه التعليقات
الخاطفة لا تعطي الفكرة حقها من الاهتمام ، وتطمس فيها تمايزات المفاهيم
المختلفة ، مع وقوعها في عيب الاسقاط واضحاً .

وبعض الباحثين يتصورون - متابعين في ذلك جرونيباوم - أن القول
بمصدر الشعر إلى قوى خارجية قد اختفى بعد الإسلام لاصطدامه بأسباب
عقائدية (٢٢٩) . هذه الفكرة غير صحيحة تناقض ما نلمسه من استمرار
القول بفكرة شياطين الشعراء بعد الإسلام ، وامتداد الفكرة وتشعبها في
مسارب فلسفية وصوفية . والواقع أن الشعراء الذين تنسب إليهم
مصادرنا قوى غيبية يبلغون خمسة عشر شاعراً ، منهم عشرة إسلاميون لم
يشهدوا شيئاً من الجاهلية . ومن الطريف أن تقابل هذه النظرية بنظرية
أخرى ذهب فيها الدكتور طه حسين إلى أن القول بالجن الموحية منحول
كله في الإسلام لأغراض تتعلق بخدمة الدين ، وإرضاء حاجات العامة
الذين يريدون المعجزة في كل شيء (٢٣٠) . ويبدو - عند طه حسين - أن
القصص والرواة قرأوا سورة « الجن » فطفقوا ينطقون الجن بضروب من
الشعر والسجع تصديقاً أو تحقيقاً لما وجدوه في السورة . ولأغراض
سياسية أنطقوا الجن شعراً يعترفون فيه بأنهم قتلة سعد بن معاذ ،
وينحلونهم شعراً آخر في رثاء عمر . وبلغ بهم الاقتناع أن يسخرُوا من
الناس حين يضيفون بعض هذا الشعر إلى الشماخ بن ضرار (٢٣١) . وعلى
جودة هذا الرأي فإنه يتعارض مع المبدأ الذي أخذ به الدكتور طه حسين
نفسه ، والذي يقضي بأن القرآن مرآة الحياة الجاهلية ، وعليه فإن ما جاء
به سورة الجن حاسم في أن ظاهرة شياطين الشعراء ذات أصول جاهلية ،
خاصة إذا أضفنا إليها سورة « الشعراء » .

صورة النقد في الخطاب الأولي القديم صورة مهتزة إذا طلبناها من
الباحثين المحدثين . ولم تختص بدراستنا إلا دراسة واحدة توصلت

-
- (٢٢٧) د . محمود الحسيني المرسى : مفهوم الشعر في النقد العربي - حتى نهاية القرن
الخامس الهجري - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م - ص ١٢٤ .
- (٢٢٨) يوسف مراد والمذهب التكامل - ص ٢٨٥ ، رينيه ويلك وأوستن وارن :
نظرية الأدب - ت . محيي الدين صبحي - القاهرة - ص ١٠١ - ١٠٢ .
- (٢٢٩) د . زغلول سلام : النقد الأدبي الحديث - ص ٦٣ ، د . عبد الفتاح عثمان :
نظرية الشعر في النقد العربي - ص ٥٦ ، جرونيباوم : دراسات في الأدب العربي - ت :
إحسان عباس وآخرين - بيروت - مكتبة الحياة - ص ٤٤ .
- (٢٣٠) د . طه حسين : في الأدب الجاهلي - القاهرة - دار المعارف - ط ١٢ -
ص ١٣٤ .
- (٢٣١) المصدر السابق - ص ١٣٥ ، ٢٠٩ حيث يتشكك في هيبند شيطان عبيد ،
وفي عبيد نفسه .

بالمنهج النفسى ، وهى دراسة الدكتور عبد الرازق حميدة . هذه الدراسة على أهميتها لم تمتلك المنهج الفعال ، فهى تعول على ثنائية الفطرة والاكتساب (٢٣٢) ، ولا يغير فى الأمر شيئا أن يعبر عن نفس الثنائية بالفاظ محدثة مثل الشعور واللاشعور (٢٣٣) ، أو مثل الدوافع (الغرائز والميول الفطرية العامة) والاستعدادات (الاكتساب) (٢٣٤) . ولم يفلح فى أن يطرح فهما جديدا للفطرة بما استقاه عن التحليليين : فرويد ويونج وادلر ، خاصا بالغريزة ، أو بإيراده قائمة ماكدوجال للغرائز ، وهى قائمة طويلة ان لم تعالج بحذر تشجع على افتراض غريزة جديدة وراء كل ظاهرة جديدة . ولم تستطع الدراسة أن تضيف كثيرا ، بل ظلت تدور فى مدار دراسة حامد عبد القادر عن « علم النفس الأدبى » . وإذا قسنا ثنائية الفطرة / الاكتساب على ثنائية الطبع / الصنعة ، فى الخطاب القديم ، نكتشف أن الأساس النظرى للدراسة مازال - منهجيا - يدور فى فلك المنهج القديم بغير اضافة . وبالتالي فان الدراسة لم تستطع فى مقام التطبيق أن تكشف جوانب الظاهرة ، فأغراض الشعر الأموى فى ضوء علم النفس هى الدوافع الطبيعية (الغرائز) (٢٣٥) والكهانة ميل غريزى لمعرفة المستقبل والغيب (٢٣٦) وشياطين الشعراء تعبير عن مميزات الشعر التى تهول القدماء (٢٣٧) . هذا تفسير غرزى ، بل انه فى تفسير القول بشياطين الشعراء يضع تفسيراً قريباً لا حاجة الى منهج نفسى للتوصل اليه . ومن هنا فأننا مضطرون الى اعادة بناء تصوراتنا لهذا الضرب من الخطاب الأسطورى ، باحثين لأجل هذا عن التفسيرات الممكنة .

أما عن التجريبيين فىرى منهم جون ديوى أن الطقوس الدينية وسائل مباشرة لرفع قيمة الخبرة الانسانية (٢٣٨) . كذلك يرى أصحاب المنهج الوظيفى مثل مالىنوفسكى وظيفية الدين فى تثبيت السلوك الاجتماعى المتعارف عليه ، ووظيفة السحر معاونة الانسان على اجتياز المواقف الخطيرة (٢٣٩) .

-
- (٢٣٢) د. حميدة : شياطين الشعراء - ص ١١ - ١٨ .
 (٢٣٣) المصدر السابق - ص ٢٢ وما بعدها ، ٢٥ وما بعدها .
 (٢٣٤) نفسه - ص ١٢ .
 (٢٣٥) نفسه ص ١٨٢ - ١٨٥ .
 (٢٣٦) نفسه ص ٧٢ .
 (٢٣٧) نفسه ص ٨٥ ، ٨٦ والظر فى نفس الفكرة د. عبد المنعم اسماعيل : نظرية الادب ومناهج البحث الأدبى - القاهرة - ١٩٧٧ م - ١/١٣٦ .
 (٢٣٨) ديوى : الفن خبرة - ص ٥٣ .
 (٢٣٩) د. نبيلة ابراهيم : الدراسات الشعبية - ص ١٩١ .

أما التحليليون فيرى منهم يونج الأسطورة رجوعا الى الأنماط الأولية الموروثة في اللاشعور الجمعي . أما فرويد فيرجع في تفسير التابو الى فكرة الأزواجية العاطفية التي تروغ الى الأساس الجنسي في العصاب القهري (٢٤٠) . كما يرى في الأرواح والعجان استقطابات للانفعالات العاطفية (٢٤١)

هذه الجوانب المحدودة من الظاهرة من الممكن توسيعها وتعميقها بالرجوع الى علاقة الانسان بالعالم كأساس للتفسير . في هذا الصدد نشير الى نظرية ارنست فيشر وجارودي في الفن والسحر . وخلصتها أن الفن « أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لا تزال مجهولة » (٢٤٢) . والفن والسحر مرتبطان بالعمل ، فالانسان يواجه الطبيعة بالعمل الذي يتوقف على اكتشاف الأدوات ، ويحاول بالسحر أن يخدعها « دون حاجة الى الجهد الذي يتطلبه العمل » (٢٤٣) . والفن مرتبط في كل مرحلة بالعمل والأسطورة ، حيث العمل هو القدرات الحقيقية للانسان ، والأسطورة هي التعبير الملموس والمجسد عن وعيه (٢٤٤) . أو لنقل مع جارودي : « ان خلق الأسطورة عمل انساني أصيل ، هدفه تجاوز الطبيعة والتكشيكات العرضية التي تسيطر بها على الطبيعة . ومهمة الفن الأصلية هي خلق الأسطورة » (٢٤٥) . الأسطورة بهذا شيء أكبر من محاولة تفسير الظاهرة الحسية للطبيعة كما ترى السيكلولوجية التقليدية عند تايلور وفريزر (٢٤٦) . وهي - كما يقول الوجوديون - محاولة أولى يتلمس فيها الانسان الطريق نحو العثور على هوية Identity (٢٤٧) .

ومن المفيد أن نقابل بين منهج كاسيرر في دراسة الأسطورة ومنهج ليفي شتراوس . يرى كاسيرر أن هناك أنماطا مختلفة للتفكير . هناك التفكير المنطقي discursive الذي ينتقل من المقدمة الى النتيجة . وهناك التفكير الديني الأسطوري الحدسي المباشر (٢٤٨) . أما شتراوس فيؤمن بوحدة العقل البشري لذا يرى في الأسطورة تفكيرا منطقيا على

(٢٤٠) فرويد : الطوطم والتابو - ص ٥٨ .

(٢٤١) المصدر السابق ص ١١٥ .

(٢٤٢) ارنست فيشر : ضرورة الفن - ت . أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب

- ١٩٨٦ م - ص ١٦ .

(٢٤٣) المصدر السابق - ص ٤٤ .

(٢٤٤) جارودي : واقعية بلا ضفاف - ص ٢٣١ .

(٢٤٥) المصدر السابق ص ٤٧ .

(٢٤٦) هيربرت ريد : الفن والمجتمع - ص ٤٧ - ٤٨ .

(٢٤٧) ماكوري : الوجودية - ص ٤٥ .

(٢٤٨) Ernst Cassirer, Language & Myth trans by, Susanne K. Langer, New York, Dover Publications Inc. 1953, p. 32.

مستوى المحسوس في لغة رمزية تمثل نظاما متسقا من المتقابلات ، فيه ضرب من الموضوعية (٢٤٩) . ويرى شتراوس - في نفس الوقت - أن هذا النمط الواحد للعقل أو المعرفة يعمل وفقا لقواعد تحول مختلفة في حالتى المنطق والأسطورة (٢٥٠) . ومن هنا نستطيع أن ننتفع بالمنهجين في منهج أشمل يرى في الأسطورة خطابا متبادلا بين الانسان والعالم له بنيته وأنماطه المعرفية ، وآلياته ، ومفاهيمه ، وبدائله .

ويرى كاسيرر أن أنماط التفكير تفضى بنا الى أشكال رمزية ، يعمل العقل من خلالها ، وبفضل نيابتها . فالأسطورة ، والفن ، واللغة ، والعلم ، رموز ، بمعنى أنها قوى forces ينتج كل منها ، ويوجه عالمه الخاص . والأشكال الرمزية ليست محاكيات للطبيعة ، بل أعضاء organs الواقع ؛ لأنه بفضل نيابتها agency عنه ، يصبح كل ما هو واقعي موضوعا للدراك العقلي ، ومرثيا (٢٥١) . وطبقا لأوسنر فإن التفكير الدينى قد مر بثلاث مراحل : أولاها مرحلة الآلهة اللحظية حين يتخيل البدائي الغارق في انفعالاته أن الشيء الذى يواجهه اله يزول بزوال لحظة المواجهة . وثانيتهما مرحلة الآلهة الخاصة حين يتكرر الظهور فيحظى الاله بالاستقرار . وثالثتهما مرحلة الآلهة العامة حين يكتسب الوجود الأسطوري المستمر للشكل الرمزي طابع الثبات والتحدد فيرتفع الى مستوى « المطلق » و « المستقل » (٢٥٢) .

ولما كان الشعر هو اللغة الأم للانسانية (٢٥٣) ، فإن الفن هو الشكل الرمزي الأول الذى نشأت عنه جميع الأشكال الرمزية الأخرى ، الا أن اللغة سوف تتولى عنه النيابة عن جميع الأشكال فى حياة العقل . واللغة تؤدي هذه النيابة عن طريق المفاهيم اللغوية ، التى تضمنى بالخصوصية والامتلاء المعروفين عن الخبرة المباشرة . ومن ثم يأتى الفن من جديد ليعيد للغة القوة المبدعة الأصلية للكلمة ، ويجدد لها نوع من التناسخ الدائم palingensis ، أو من إعادة الخلق regeneration (٢٥٤) .

فبالأسطورة - استخلاصا من هذا كله - خطاب ابداعى يمارس الانسان من خلاله علاقاته المعقدة بالعالم ، بالطبيعة ، بالعمل ، بوعيه الخاص .

(٢٤٩) د. زكريا ابراهيم : مشكلة البنية - ص ٨٨ ، د. فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية - ص ٢٠ .

(٢٥٠) مشكلة البنية - ص ٢٠٣ . Ibid, p. 8. (٢٥١)

(٢٥٢) عرض كاسيرر هذه المراحل فى الفصل الثانى من كتابه « اللغة والأسطورة » . Ibid, p. 34-5.

(٢٥٣) Ibid, p. 88. (٢٥٤)

تفسير المفهوم

أ - لقد نشأت الأسطورة العربية ، كما نشأت كل أساطير العالم ، وكما نشأت كل الظواهر الكبرى فى الوجود الانسانى ، كمحاولة لاعادة صياغة العلاقة التى تربط الانسان بالعالم . ولقد تأثرت هذه العلاقة دائما بوعى الانسان بنفسه ، وبوعيه بالطبيعة ، وبوعيه النوعى بقيام المجتمع الانسانى . وكان الوعى دائم التطور مع تطور علاقات الانسان بالعالم المادى حوله .

نشأت الأسطورة فى عالم كان الوجود الانسانى منفتحا عليه تماما قبل أن تبرز له هويته المحددة . كان الانسان جزءا من الطبيعة ، وكان يتصور ، خاصة حين يأكل ، أنها جزء منه . ولعل هذا هو المدخل الذى جعل المواد اللغوية العربية المختلفة التى تدور حول الالهام والأدب ، تشير الى الفم . ولعل هذا المدخل ، كان حاضرا ، على نحو ما ، عند الاغريق ، فكلمة muthos عند الاغريق ، التى هى أصل كلمة أسطورة myth ، كانت تعنى كل شئ منطوق بكلمة من الفم (٢٥٥) .

لقد نشأت الأسطورة فى هذا الضرب من الوجود المختلط ، كلون من ممارسة الوجود فى العالم . ويؤدى قولنا بالعلاقة الأساسية بين الانسان والعالم الى نتيجة غريبة : اننا ، اذا ، مخطئون حين نقول ان الخيال القديم قد رد الظواهر الى قوى غيبية ، فهذه القوى لم تكن غيبية بحال ، بل ان الانسان كان يشعر بحضورها المباشر واضحا جليا ، حتى انه ليستنطقها ، ويوجه اليها الخطاب . الا أننا حين نحكم بغيبيتها انما نعلن انحيازنا التام للموقف العلمى المعاصر الذى يقدر فى هذه القوى انتماءها الى ما هو غيب لا يمكن ضبطه . ونحن ، بالاضافة الى هذا ، محقون فى تسميتها بالقوى ، طبعا لكاسيرو ، ليست هذه الرموز سوى قوى تنتج ، وتوجه ، عالمها الخاص ، طبعا لمنطق خاص بها لا يصح قياسه على المنطق العقلى الذى نستخدمه الآن . وليس هناك سبيل الى الشك فى أن هذه القوة الكامنة فى الأسطورة ، والتى يمكن أن نسميها ، مع ليفى شتراوس ، المنطق

البنياني الخاص بها ، قد عكست على أن تعكس الوضع الانساني بعمامة .
ومع تطور الوعي الانساني بتطور المجتمعات الانسانية ، اضطر هذا المنطق
الخاص الى أن يعكس كذلك في بنيته الأوضاع الاجتماعية الجديدة وينخرط
في همومها ؛ لأنه لا يملك أن يعزل عنها ، ولأنه لا يريد لبنية الأسطورة
أن تسقط بحجة التخلف عن ملاحقة تطورات الحياة . هذا كله صحيح
مقبول بالنسبة للأسطورة العربية ، وبالنسبة لكل أسطورة . ويكفينا في
التدليل الآن على صحة مواكبة الأسطورة للوضع الانساني في تطوره
الاجتماعي ما نلاحظه من انقسام الجن الى قبائل ، كما أن العرب أنفسهم
ينقسمون الى قبائل ، وبرز زعماء منهم ، كما أن العرب لهم شيوخ ورؤساء
للقبائل . بينما عند اليونان الذين عرفوا في طور من أطوار حضارتهم
ما يشبه المجلس النيابي الذي يدير شئون الأمة ، نجد عندهم البانثيون
Pantheon ، أو مجمع الآلهة ، الذي يتجمعون فيه ، وتدور بينهم
قصص وأحداث ومناقشات من قبيل ادارة شئون العالم كله . وهناك من
الشواهد والأدلة الكثير ، لكننا لا نريد أن ننساق وراء الاستدلالات الى
مخارب قصية عن موضوعنا الأساسي ، وفيما ذكرناه كفاية .

من هذا المدخل ندلف الى الشعر والفن . لقد نشأ الفن من قالب
الأسطورة ومن قلب العمل . لا انقسام هناك بين أسطورة وعمل ،
فالأسطورة كانت عملا ، والعمل كان لونا من التفكير الاسطوري ، والوجود
الانساني كان يتسع لممارسة نشاطات متنوعة ، كان الفن يكمن في
محورها ، يكمن في طبيعتها الرمزية . من هنا كان القول بنسبة الفن الى
الجن طبيعيا ، ما دام مصدرهما واحدا . وكانا يستبقيان دائما ذكرى ذلك
الوضع الانساني القديم الذي تتنازعه الانفعالات العنيفة ويختلط فيه
الانسان بنسيج العالم . ومن هنا كانت الأسطورة تظهر دائما في كل
موطن تظهر فيه انفعالات عنيفة تعصف بمخيلة الانسان . فوادي عبقر
الذي ينسبون اليه الجن ، هو بلد من أرض اليمن ، به صيارف ، واشتهر
بصناعة الوشي ، ثم خرب (٢٥٦) . وعبيدان اسم وادي الحية بناحية
اليمن ، يقال فيه حية عظيمة قد منعتة فلا يؤتى ولا يرعى (٢٥٧) ، أي أنه
كان أرضا خصيبة . أما وبار ، وأغلب الروايات على أنها أرض باليمن(*) ،
فإن ياقوتا يذهب الى أن وبار وصحار وجاسم بنو ارم فلما تضخمت
حضارتهم مسخو نسانا ، وهو البشر بعين واحدة ونصف رأس ونصف

(٢٥٦) (الحموي) ياقوت : معجم البلدان - بيروت - ١٩٨٤ م - ٧٩/٤ ، ٨٠ .

واللسان - مادة عبقر - ٢٧٨٧/٤ وما بعدها .

(٢٥٧) ياقوت : معجم البلدان - ٨١/٤ .

(*) يبدو أن العربي قد هزته بعنف تلك الحضارات المندثرة في اليمن ولي شمال

الجزيرة الى سواح ورم .

وجهه ويده واحدة ورجل واحدة ، والنحلة عندهم كالكلب العظيم ، والجن
يتمكنون بلادهم يمنعون الانس منها . ويروى يا قوت من الروايات ما يفيد
أن الجن كانوا يعفون عمن يدخل هذه الأرض بسبيل الخطأ ، فلا يؤذونه ،
ويكتفون برده على سبيله ، وربما يخبرونه بين أن يكون أشعر العرب أو
أنسبهم أو أدلهم (٢٥٨) . أما سواج فهو جبل تأوى فيه الجن ، وقيل
هو جبل لغنى . وقد اختلفوا فى موضعه ، ومما قيل فى ذلك انه موضع
عن طريق الحاج من البصرة بين فاجعة والزجيج (٢٥٩) . وخلاصة القول أن
الأمكن التى ينسبون اليها الجن كانت جميعا مواضع خصب وحضارة
عصفت بها الطبيعة ، وأنشأ الوجود المنفتح يؤسس بعاطفته الحادة عالم
الجن فيها .

قد يقال ان هذه الأساطير ذات وظيفة تعليلية تفسيرية ، تعلق وتفسر
كوارث الطبيعة وأحوالها . هذا صحيح بالنسبة لطائفة من الأساطير .
لكن اللجوء الى الأسطورة فى حد ذاته ، انما هو ممارسة لذلك الوجود
الأسطورى فى العالم الذى اختلط فيه الانسان بنسيج العالم كله . هذا
القول ضرورى لفهم الأسطورة فى حد ذاتها ، قبل أن توظف فى التعليل ،
وهو ما نقبله مادما قبلنا أن الأسطورة قد واكبت حركة الحياة وهموم
الناس ، وطورت بنيتها الخاصة فى هذا السبيل .

ب - من هنا فاننا لا نوافق على السؤال : لماذا نسب العرب فنولهم الى
الجن ؟ ان الأصوب هو أن نسأل : لماذا استبقى العرب نسبة الفن الى
الجن ؟ لقد كان كل شيء مفهوما على نحو أسطورى ، ومع تطور الحياة
الانسانية ، وتوالى اكتشافات العقل العربى المتجهة فى طريق المنطق
الدقيق الذى يكتسبه من حياته المادية ، ومن مشاهداته ، وتأملاته ،
سقط مع هذا كله كثير من التفسير الأسطورى . فى الشعر نجد من
الجاهليين من يؤكد أن براعته فى قول الشعر انما هى راجعة الى جهده
الخاص فى تنقيح القصيدة وتحكيكها ، وهم من يسمون عادة اسما لا يخلو
من دلالة ملحوظة هو « عبيد الشعر » . مع هذا فان نسبة الشعر الى
الجن كانت ماثلة فى الأذهان . ألا يدل هذا على ما يتميز به منطق
الأسطورة من تماسك وقوة ويكسب بنيتها طابع الجبر ، ويضفى

(٢٥٨) راجع معجم البلدان ٣٥٦/٥ - ٣٥٩ . والمراد بأدلهم أنه أبرع العرب فى العمل
كدليل فى الصحراء .

والظر اللسان - وبر - ٤٧٥٣/٦ .
(٢٥٩) معجم البلدان ٢٧١/٣ . وسوف نعاود الاهتمام بهذا الموقع الجغرافى فى مناسبة
قادمة فى دراستنا .

عليها مقاومة هائلة لكل تفكير غريب أسطوري ؟ أليست المقاومة العنيفة التي أبدتها القريشيون لمحمد - عليه الصلاة والسلام - حين أذاع فيهم الرسالة التي بعث بها ، دليلا على مدى قوة المنطق الأسطوري وفعاليته ؟ فما هذا المنطق اذا ؟ ولماذا يبدو بدهيا لا يقبل النقض ؟ الإجابة على ذلك شديدة البساطة ، لكنها على بساطتها تبدو بعيدة تماما عن الأذهان . ان منطق الأسطورة هو منطق المعايينة . الشاعر العربي حين يرغم أن الجن تلقى عليه الشعر ، لا « يزعم » شيئا على سبيل التورية والكذب ، أو الخيال الخادع . انه يعاين الجن ، يراهم ، يسمعهم ، يغمرون حواسه ، ينخلع قلبه ، يخرجون منه ليواجهوه . من هنا يستمد قوته وبدهيته . انهم لا يدافعون عن اللات والعزى ومناة لأنها آلهة موروثة ، انما هي حجة جدال تخفى السبب الحقيقي . انهم يعاينون هذه الآلهة . ليس القول بالجن الموحية هو عمل اللاشعور ، انما أمام الشعور نفسه بكل عنفه ووضوحه ولسنا أمام نزعة عقلية مثالية تقوم على مفارقة المحسوس ، انما أمام الحس نفسه في أشد حالات تعينه وتكثفه .

اننا لم ننس أن الآلهة كانت قائمة في أصنام منصوبة في الكعبة . هذه الأصنام كانت تصنع لتؤكل في بعض الأحيان . وعند بعض الباحثين تأكيد متكرر على حيوانية الجن (٢٥٩) . هذا الطابع المادي البارد هو السمة الفارقة بين الإلهام العربي والإلهام الاغريقي الذي طالما أشير الى موضع التشابه بينهما . كان الاغريق يؤمنون بتسعة آلهة Muses تلهم الفنانين ، هن (*) جميعا بنات زيوس عظيم الآلهة . كان هناك كاليوب Calliope للشعر الملحمي ، وكليو Clio للشعر التاريخي واراتو Erato لشعر الحب ، وايوترب Euterpe للشعر الغنائي ، ومليومين Melpomene للتراجيديات ، وبوليهمنيا Polyhymnia للأغاني الموجهة الى الآلهة ، وتربسميثور Terpsichore للرقص ، وثاليا Thalia للكوميديا ، ويورانيا Urania للفلك ، وكان

(٢٥٩م) راجع (خان) د. محمد عبد المعيد : الأساطير والخرافات عند العرب - بيروت - دار الحدائق - ط ٤ - ١٩٨٢ م - مواضع متفرقة انظر ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٤٠ ، ٥٨ . ونحن لا نوافق على مذهبه الذي يتابع فيه استاذنا أحمد أمين صاحب فجر الإسلام الى أن الخيال العربي كان تصوريا لا ابداعيا وأن الشعر العربي كان الابتكار فيه قليلا . لأن هذا الرأي لا يلاحظ خصوصيات الموقف العربي ، ولأن مفهوم الابداع نفسه يسلمنا أن الشعر كله ابتكار ، أو هو يقوم على نزعة ابتكارية أصلية .

(*) كلهن اثاث وهو ما يشير الى أثر فكرة الجنس كموضوع أساسي للتفكير العقل الأسطوري في تجدد الحياة واستمرارها في مقابل أخطر محددات الحياة على الإطلاق : الموت .

يمد من الفنون (٢٦٠) . نحن لا نجد مثل هذا التقسيم عند العرب : لأن الاغريق أرادوا أن يضيفوا على الشعر قداسة ، أو هم كانوا يفكرون في الظواهر من منظور أسطوري قائم على فكرة التقديس . أما العرب فكان منظورهم للأمور قائما على فكرة القوة والعنف . لا نعلم بهذا مجرد القول ان حياة العرب كانت قائمة على العنف خالية من ضروب التنظيم ، لكنها كانت تنظر الى عنف الانفعال كأساس لبناء الأسطورة . من هنا برزت فكرة الشياطين التي هي جن عاتية ماردة ، ورد اليها القول الشعري . هذه الخصوصيات تبدو عظيمة الأهمية في فهم الالهام العربي في نشأته الأولى .

كيف تأدى ، اذا ، العقل العربي الى نسبة الفن الى الجن ؟ هناك من يضع مساقا لتطور الفكرة يبدأ بالقول بحيوانية الجن « ثم تطورت الفكرة الى أن النفس التي كانت طيرا في تصور العربي القديم أصبحت جنة من الجن الخيالية وصارت من شياطين الشعراء فيما بعد » (٢٦١) .

النفس ← طائر ← جن ← شيطان الشاعر الذي هو نفس

وكنا قد اقترحنا مساقا مختلفا يتوسط الى الربط بين الشاعر والجن بفكرة الصفر التي هي خية بالصدر تتحرك اذا جاع الانسان ، والحية ضرب من الجن عملا بآليات حيوانية الجن أو توتميته .

الجائع ← الصفر ← الحية ← الجن ← الشيطان الموحى لشاعر يحمل صفرا داخله .

لكننا لا ننوي الدفاع عن أى مساق منهما . اننا نضعهما فحسب كاحتمالات تؤكد كلها سهولة الانتقال من التجارب المادية والحسية التي كانت تفهم على نحو أسطوري قائم على مخالطة الانسان للعالم ، الى التجارب الشعورية الفنية ، التي من السهل تصورهما - من حيث هي تجارب تتم في الشعور وفي الحواس - على نفس النحو الأسطوري الذي تفهم به سائر التجارب . على أن الفكرة المحورية المؤكدة التي لعبت فيما نرى دورا حاسما في هذه النقلة عند العرب ، كانت هي الفهم ، لسنا الآن نشير الى التقارب اللغوي الملحوظ بين ألفاظ الفهم ، والفن ، والجن ، ولسنا نزعم أن النقلة قد تمت على أساس فيلولوجي خالص . ذلك أن منهجنا

Cuddon, Literary Terms, p. 406.

(٢٦٠)

(٢٦١) عبد المعيد خان - مصدر سابق - ص ٨٣ .

الفم — الفن — الجن

التحليلي ليس فيلولوجيا خالصا برغم أنه يقدر الدور الخطير الذي تلعبه ملاحظة اللغة في قراءة الأسطورة وفي تشكيلها . لكننا نريد أن نقول ان الشاعر الذي اعتاد أهل بيئته أن يصنعوا آلهة ثم يأكلونها ، لا يتصور ، ولا يتصورون مثله ، أنهم هضموها ، ففكرة الهضم والتمثيل الغذائي سوف تظهر في مرحلة متأخرة . لكنهم يتصورون أن الآلهة بكل قوتها أصبحت قائمة داخلهم . فاذا كان الاله يدخل من الفم ، فلماذا لا يقال ان هذه اللغة المبدعة أو الغناء الرائق الخارجين من الفم هما أيضا من قوة الجن ؟ ولماذا لا يقال ان العمارة الهائلة هي كذلك من قوة الجن ؟ لماذا لا يقال هذا ونحن في هذا المساق الوجداني أمام تجارب تتم بالقوة العاطفية وأمام أعمال رائعة تتسم بالقوة كذلك ؟ ان الأمر كله متغلغل في هذا الضرب المسرف في المشاعر من الوجود الانساني .

ج — ويأتي الدين ليكبح جماح العقل الأسطوري ، فهو يحد من انطلاقته . ويضعه تحت هيمنة قوة فائقة هي الله ء زوجل . يفعل الدين هذا باقتراح مفهوم جديد يعارض به مفهوم اللقاء الفمي الذي كان سائدا من قبل . هذا المفهوم الجديد هو ما أسميناه بمفهوم التأييد . وهو يثبت لونا من العون الغيبي الذي يتلقاه الشاعر . لكن هذا العون لا يمتد ليصبح لقاء ، أو ليحمل عنه مسئولية الابداع . انه دعم روحي ووجداني يغذو مشاعر الفنان ويضاعف من قوتها ، ثم يترك له أمر اخراجها فنا . وهكذا فان الجدل الذي ينظم حركة الحياة العربية قد ولد من مفهوم اللقاء مفهومنا مناقضا له هو مفهوم التأييد . وقد شاع هذا المفهوم . شاع فيما نسميه شعر الالتزام في الأدب العربي . بل اننا نعتقد أنه القاعدة التي استندت عليها العمارة الاسلامية .

د — ولم يكن مفهوم التأييد غاية المطاف في نظرية الالهام . لقد دعت الطبيعة المفتوحة لمفهوم التأييد الى اعادة التأمل في مفهوم الالهام . وكان هناك عامل ثان قد جدد الاهتمام بهذه النظرية يتمثل في النمو المتصاعد للدراسة المنهجية لموضوع الابداع الفني ومحاولة أصحاب نظرية الالهام أن يجاروا هذا الاهتمام الجديد المناقض لنظريتهم . وكان العامل الحاسم في هذا الصدد يتمثل في بنية المجتمع العربي بعد الاسلام ، وما احتوته من تناقضات . وسوف نعالج هذا العامل بعد قليل . أما الآن فيكفي أن نوضح أن المفهوم الجديد الذي نسميه « مفهوم الكشف » قد تولد من المفهومين القديمين : اللقاء ، والتأييد ، وأنه كان بمثابة المحاولة الأخيرة من الحضارة لاستبقاء فكرة الالهام . وكانت الصياغة الأخيرة مشغولة بمناقشة المفهوم المنهجي الذي أتى به الدارسون الملتزمون بالنظر

العلمي . لذا قام هذا المفهوم النهائي على استيعاب الحقائق الجديدة التي ولدها المفهوم المنهجي والتي تقوم على رؤية الدور الحاسم الذي تقوم به الارادة الانسانية في عملية الابداع . وأدى التذبذب بين الأصل الانفعالي ، أو الوجداني للالهام ، وبين الصياغة العقلية المرادة له الى انقسام الصياغة النهائية الى صياغتين ، احدهما صوفية ، والثانية فلسفية . وكان الجامع بينهما هو اثبات أثر غيبي على ظاهرة الابداع الفني . أضف الى ذلك أنهما عملا على استبقاء مفهوم الالهام حاضرا أمام العقل العربي .

هـ - لماذا أريد لمفهوم الالهام أن يبقى أمام العقل ؟ الأغرب ، والأكثر مدعاة للمهشة والتساؤل هو ظهور مفهوم الالتقاء بذات صميغته القديمة بعد الإسلام ، وهو الأمر الذي حدد من شيوع مفهوم التأييد كثيرا . يرجع هذا فيما نعتقد الى البنية التركيبية للمجتمع العربي في الدولة الأموية والعباسية . اننا نريد أن نقرر أن معاودة فكرة شياطين الشعراء الظهور كان من قبيل التمرد على نظام الحكم العربي آنئذ . اننا نرى في معاودة هذه الفكرة تمردا حقيقيا وأصيلا على الحكم ، وعلى بنية المجتمع ذاتها ، تلك البنية التي كانت تهدر كثيرا من امكانات الهوية الإسلامية ، وتحدد من ممارسة العقل الاسلامي لوجوده الخاص . لكن التمرد ههنا لم يتخذ صورة اعلان التمرد أو العصيان ، بل اتخذ صورة معرفية أصيلة ، تكشف عن الجوهر المعرفي للفن ، وتتمثل في الكشف عن التشابه الغريب بين بنية المجتمع الجاهلي والمجتمع الجديد . فبرغم التقدم المذهل الذي جلبه المجتمع الجديد ، وبرغم التقدم الملحوظ في بنيته ، الا أن البنية الأساسية له كانت تشبه البنية الأساسية للمجتمع القبلي . الأمة الإسلامية على ضخامتها وامتدادها كانت تحكم على ذات الأساس القبلي الفردي القديم . وكما كانت القبيلة تنقسم الى بطون وأفخاذ وأحياء ، وما الى ذلك ، غدت هذه الأمة الضخمة مدنا وقرى ، وطبقات من السادة والعبيد . كما كانت القبيلة طبقات من السادة والعبيد . الأخطر من هذا أن الدفعة العقلية الرائعة التي نالها العقل العربي مع ظهور الاسلام لم تنل حظها الموفور من الاندفاع واقتحام المجهول ، برغم جميع ما انجزته من مكتشفات ومبهرات . ذلك أنها كانت دائما محدودة بحدود ذات البنية التي لم تنتفع كثيرا من المجتمع الاسلامي المثالي الذي أسسه الرسول في المدينة المنورة . ونحن نستطيع أن ندعم وجهة النظر هذه بالكشف عن اللحظات التاريخية التي تم فيها معاودة القول بالجن الموحية . ومن الممكن لباحث مثل طه حسين مشغول بملاحظة مسألة الوضع أن يرى في هذه المعاودة لونا من الوضع أو الزعم الكاذب ، لكننا ننظر الى هذه اللحظات التاريخية على أساس أن العقل العربي قد عاود التفكير طبقا للنهج الأسطوري لمعاودة ظهور الظروف الموضوعية التي أدت من قبل الى ذلك اللون من التفكير . والخطوة الأولى

في تصور الأمر على نحو صحيح تبدأ بمذاكرة ما كانت الدولة الإسلامية
 الأموية والعباسية تمور به من صراعات وثورات(*) : لا شك أن هذه
 الصراعات التي دارت حول السلطة والحكم تكشف ما في نفوس الناس من أن
 نظام الحكم ، وبنية المجتمع حينئذ ، ليسا على النحو المثالي المرجو . ولقد
 امتدت هذه الصراعات في النفوس الى أن شملت الصراع حول التفوق في
 العلم ورواية الأدب . ولدينا خبر نريد أن نوجه اليه الأذهان للدلالة
 الواضحة على قيام هذا الصراع العلمي والأدبي ، ولوقوعه في مرحلة مبكرة
 من فتوة الدولة . يروي لنا صاحب الأغاني أن عبد الملك بن مروان في
 أحد مجالسه قد سمع الشعبي يروي أبياتا للناطقة قالها في وصف غلام ،
 ولم يكن ابن مروان قد اطلع على هذه الأبيات ، فاستبقى الشعبي ليحدثه
 في الشعر ويروي له من محفوظه النادر غيوان الأدب وجواهره . لكن
 الشعبي كان كلما يروي شيئا يجد عبد الملك حافظا له ، بل يجده فوق
 هذا ، يروي له ردا عليه أبياتا أخرى أقوى . أي أن المجالسة قد تحولت
 الى مناظرة غير صريحة . ويقول صاحب الأغاني ان هذه المجالسة قد
 استمرت شهرين دون أن يبلغ الشعبي من عند الملك مبلغ الإعجاب
 بـمـحفوظه ، ودون أن يروي له شيئا ليس عند عبد الملك علم به ، أو علم
 بما يفوقه ، الا أبيات الناطقة في الغلام . شق هذا على الشعبي كثيرا ،
 وحينئذ قال له عبد الملك : « يا شعبي ، انما أعلمتك هذا لأنه بلغني أن
 أهل العراق يتناولون علي أهل الشام ، يقولون : ان كانوا غلبونا على
 الدولة فلم يغلبونا على العلم والرواية ، وأهل الشام أعلم بعلم أهل العراق
 من أهل العراق . . . » (٢٦٢) ودلالة عبارة ابن مروان على الصراع العلمي
 والأدبي بين العراقيين والشاميين جلية . فوق هذا فان العبارة ترد هذا
 الصراع الى صراع أسبق على الدولة والسلطة . أضف الى هذا أن الخبر
 كله صريح في اظهار ان الحكم حينئذ لم يتركوا الوجدان الشعبي الفاضل
 يهنا بفوز في مجال العلم يعادل به الغلبة التي منى بها في الصراع على
 الدولة ، بل نافسوه في مقام العلم ، وأرادوا أن يتموا لأنفسهم الغلبة في
 كل شيء . فاذا أغلق على الناس باب العلم فان الباب المفتوح حينئذ هو

(*) لن ننزل الى احوال المنهج التحليلي والتحول الى المنهج التاريخي ، فليس هدفنا
 مما سوف نسوق من أخبار أن نؤكد رؤية تاريخية محددة الوقائع ، بل هدفنا أن نؤكد
 امكانية اثبات صحة المبدأ التحليلي الذي نراه ، والذي يرى أن الظاهرة التي ندرسها تعود
 الى لون خاص من رؤية العالم ، او من صياغة علاقة الانسان بالعالم في ظرف حضاري
 ملي بالصراعات . ونحن بهذا نفتتح الباب أمام المناهج التاريخية لدراسة اللحظات التاريخية
 الهامة التي عاود فيها القول بالقوى الغيبية الظهور على نحو جاهلي خالص ، وما سوف
 تقدمه في هذا الصدد من رأى ليس الا نموذجا يؤكد امكانية نجاح البحث التاريخي في
 الكشف عن أمثال هذه اللحظات الحاسمة في تولد الوعي الجديد .

(٢٦٢) الأغاني - ٢٣/١١

باب الخرافة ، أو لنقل باب التفكير الأسطوري . يضاعف من دافع ولوج هذا الباب الاخفاق الذي آلت اليه الثورات المتعاقبة . الشعبي نفسه خرج مع ابن الأشعث ثائرا على الأمويين ، وعلى عسف الحجاج خاصة ، وآل الأمور بالثورة كلها الى الاخفاق (٢٦٣) .

وهناك مصدر هام لا يكف الدارسون عن النظر فيه كلما عنوا بموضوع شياطين الشعراء . ذلك هو كتاب أبي زيد القرشي « جمهرة أشعار العرب » . ومع اهتمامهم به فإن الروايات التي فيه لم تدرس على نحو جيد . وهناك طائفة من الروايات في هذا الكتاب تدور كلها حول شخص واحد ، لم يلتفت أحد الى طابع الوحدة المتسمة به . اختلفت الروايات في ذكر صفة هذا الشخص ، فأحيانا تكتب المروزي ، وأحيانا تكتب الزرودي . فاذا كانت الأولى فهي نسبة الى مرو المعروفة في فارس غير بعيد من العراق . واذا كانت الثانية فهي نسبة الى زرود التي يقول محقق الجمهرة انه موضع كثير المال لا يزال معروفا بهذا الاسم في طريق حاج العراق المائل بحائل قبلها (٢٦٤) . ولم نجد في معجم البلدان سوتى زرد : بفتح الأول وسكون الثاني ، ودال مهملة ، ومعناه بالفارسية الأصفر : وهي من قرى اسفرايين من أعمال نيسابور ، ينسب اليها أحمد بن محمد الزردي اللغوي الأديب (٢٦٥) . ونضم الى هذا كله موضعاً رابعاً وهو جبل سواج الذي قدمنا القول ، نقلاً عن ياقوت ، بأنه موضع عن طريق الحاج من البصرة بين فلجة والزجيج . ألا يحق لنا ، خلوصاً من هذا كله ، أن نقول ان منطقة أعرابية خصبة ، جنوب العراق ، قريبة من فارس ، على طريق الحاج ، قد كان لها السبق في اخراج كثير من روايات الشياطين الموحية الى الشعراء الى الوجود ؟

اننا اذا تابعنا أخبار الجمهرة نجد خبراً يروي عن ابن المروزي ، أو لعله الزرودي ، أو أيا كان ، عن أبيه أنه قد خرج وراء بعير فلقى شيخاً فلما حادته عرفنا من الحديث أنه هبيد شيطان عبيد وطائفة من أسماء الشياطين وأصحابهم من الشعراء (٢٦٦) . وفي خبر ثان نجد مظهر الأعرابي قد أثر فيه الخبر الأول فلهج به وأحب اذ علم أن لشعراء العرب شياطين تنطق به على ألسنتها أن يعرف ذلك ، فكان يخرج في الفياقي ليلاً ونهاراً ، فكلما لقي راكباً ذاكره شيئاً مما هو فيه ، فلا يزال الرجل يخبره بما

(٢٦٣) ابن خلكان : وفيات الأعيان - بيروت - دار الثقافة - ١٤/٣ .

(٢٦٤) جمهرة اشعار العرب - ٤٩/١ بالهامش .

(٢٦٥) معجم البلدان - ١٣٦/٣ .

(٢٦٦) الجمهرة ٤٧/١ - ٤٩ .

يستدل به على ما سمع حتى جمع من ذلك علما « حسنا » (٢٦٧) . ومن المدهش أن يكون مظعون هذا ابن أعرابي ثم لا يكون عالما بفكرة الشياطين الموحية ، رغم ما نجد الجاحظ لا يفتأ يردده من أن القول بالاتصال بالجن إنما هو شائع في الأعراب والعامّة (٢٦٨) ، على أساس أن هذا القول راجع إلى العجز عن تفسير الوقائع وشعور النفس بالوحشة والخوف خاصة حين التفرد في الفلوات ، أو حين المغالاة في أعمال الفكر في مجاهل الحياة . ومن الممكن أن يدفعنا هذا إلى الشك في هذه الأخبار ، والحكم بوضعها ، كما انتهى الجاحظ إلى الحكم بأن كثيرا من أدلة القائلين بالاتصال بالجن موضوعة (٢٦٩) ، لكننا لا نرى هذا لأن الخبر نفسه يدل على أن كثيرا من السفار الذين كان يراجعهم مظعون كان لديهم أخبار عن الشياطين الموحية . إن جهل مظعون بفكرة الشياطين الموحية إنما هو دليل على انقطاع القول بها بعد الإسلام مدة من الزمان ، ثم معاودتها للظهور بعد توافر الأسس والظروف الاجتماعية لها . والخبر السابق يدل بوضوح على شيوع القول بهذه الفكرة خاصة في الموضع الذي حددناه . يعقب ذلك الخبر خبر ثالث عن الزرودي ، الذي هو مدار الأمر ، وقد كبر وشاخ وضعف ولزم بيته فيأتيه ليلا رجل من « أهل الشام » يخبره خبرا يؤكد صحة القول بالجن الموحية . وقد يقال إن أهل الشام قد شاركوا - ها هم - في هذه الروايات . لكن نص الخبر يصرح بأن هذا الرجل من أهل الشام قد نزل ببيت رجل قريب من الطريق ، لا يبعد فوق ثلاث ليال عن زرود ، وأن هذا الرجل الذي استضاف الشامي كان مسجل السكران بن جندل صاحب الأعشى من الجن (٢٧٠) وقد حسنت هذه الرواية للزرودي ما كان قد أخبره به أبوه في أول هذه السلسلة من الأخبار . يعقب هذا خبر رابع عن مطرف الكنانى عن ناس أن رجلا من أهل « زرود » حدثهم عن أبيه عن جده أنه خرج يطلب فحلا بليل فلقى رجلا نعرف من تمام الخبر أنه لافظ بن لاحظ صاحب امرئ القيس (٢٧١) فهل يبقى لدينا شك أننا أمام سلسلة من الروايات مسرحها مكان بدوى محدد ، يشرف على الصحراء ، كما يشرف على الحضر ، يشرف على طريق الحجاج إلى الحجاز حيث الأرومة العربية ، كما يشرف على الطريق إلى فارس حيث الأرومة الأعجمية التي شاركت في

(٢٦٧) نفسه - ٤٩/١ .

(٢٦٨) راجع الحيوان - ٢٠٢/٦ ومواضع أخرى متفرقة .

(٢٦٩) الحيوان ٢٨/٦ ونعتقد أن الجاحظ لم يوفق في تفسير الظاهرة ، وأن إرجاعه القول بالجن إلى قصور الذهن والشعور بالوحشة لا يختلف كثيرا عما سبق لنا مناقشته من تفسيرات للظاهرة ، أو لنقل إن المحدثين لم يتقدموا على الجاحظ كثيرا .

(٢٧٠) الجمهرة - ٤٩/١ ، ٥٠ .

(٢٧١) الجمهرة - ٥٠/١ - ٥٢ .

التنافس لنيل السلطة أو الحظوة ؟ فى هذا المسرح الغامض تخلقت فئة من الأساطير التى عاودت المسلك العقلى القديم . فى هذا المسرح الغامض ظهر التشابه بين بنية المجتمع الجاهلى القديم وبنية المجتمع الحضرى الجديد . لم يكن الأمر حيننا الى الماضى الزاهر ، أو العهد الذهبى القديم ، كما ظن بعض الباحثين (٢٧٢) . ان الاعجاب بالشعر الجاهلى لم يكن حيننا الى الماضى وانما هو يخفى ذات الشعور بأن بنية الحياة الجاهلية ما زالت قائمة ، وذات الشعور بالطلعن على حاضر الدولة التى تخطت الدفعة الاسلامية العظيمة ، التى انطلق فيها الصحابة يمارسون وجودا أصيلا يقدمون فيه بلا تردد جميع امكانيات وجودهم . لكن الدارسين فى اهمالهم لدراسة أثر التفكير الأسطورى المتمثل فى القول بشياطين الشعراء على العقل العربى قد ضيعوا كثيرا من أمثال هذه الدلالات الضمنية الهامة ، بل الخطيرة . انه طعن على الحاضر . انه كشف معرفى قائم على ملاحظة التشابه الغريب بين بنية المجتمعين : الجاهلى والاسلامى ، فى الأسس العامة . ولعلنا نستطيع أن نوضح فى القسم التالى الجهد الشديد الذى بذله العلماء فى مقاومة هذا النزوع الى استخدام ضرب من التفكير لا يقبله الاسلام بحال ، ولا يقبله العلم على أى نحو من الأنحاء . يكفيننا الآن أن نشير الى الجدال الشديد الذى واجه به الجاحظ هذا الضرب من التفكير ، طاعنا عليهم مسلكهم ، مؤكدا أسس الموقف العلمى الذى لا يفسر الظواهر بالغيبيات ، متوسلا فى ذلك بموقف الاسلام نفسه الذى حفل بنصوص تؤكد أن الجن ممنوعون من القدرة على أى شئ مما كانوا يقدرون عليه منذ ظهور الرسول عليه الصلاة والسلام (٢٧٣) ، لكن الجاحظ للأسف لم يدرك أن ضخامة الفئة التى يجادلها انما ترجع الى ظواهر خطيرة تشقق بنية المجتمع الاسلامى حينئذ ، وأودت به آخر المطاف .

و - الآن نسأل ، كيف نقرأ الأخبار الواردة عن الالهام العربى القديم ؟ يتم ذلك فيما نرى عبر الخطوات الآتية :

١ - تحديد المصطلحات الواردة بالخبر بالرجوع الى قائمة المصطلحات التى عرضناها كوسيلة ارشاد . مع وجوب التمييز بين المصطلحات التى تسمى قوى غيبية محددة ، وتلك التى تسمى نوع الايحاء الذى يشير اليه النص . وهذا التحديد ضرورى للخطوة الثانية .

(٢٧٢) عبد الرازق حميدة - شياطين الشعراء - ص ١٥٣ .

(٢٧٣) الحيوان ٢٦٤/٦ - ٢٨١ وسوف تجد تمام المناقشة فى هذا الموضع ، وتجد فيه صورة من الجدل العقلى الشديد الذى أثارته العودة الى ترديد فكرة الجن الموحية ، ومحاولة دعمها بنصوص دينية ، بعضها موضوع ، وبعضها مؤول بضرب من التأويل جعل الجاحظ يقول : لا يهلك الناس شئ كالتأويل .

٢ - تحديد المفهوم الفاعل الذى أورده النص فى ثناياه ونحن الآن نميز بين ثلاثة مفاهيم : الالتقاء ، التأييد ، الكشف . على أن يكون معرفة زمن النص مؤشرا يعيننا على التمييز بين مفهوم الالتقاء فى ظهوره الأول فى الجاهلية ، والمفهوم نفسه فى ظهوره الثانى فى الدولة الأموية . وهذه الدقة فى تحديد المفهوم الفاعل ضرورة منهجية لتفسير النص .

٣ - الرجوع الى الأساس النظرى للتفكير الأسطورى كما عرضناه بغية اضمحاء الدلالات الحقيقية التى تكمن وراء الألفاظ على معنى النص ، فيتم بهذا وضعه فى سياقه الصحيح على المستوى التاريخى : اجتماعيا ، وعلى المستوى الفردى : نفسيا ، وعلى المستوى الفنى والجمالى الخالص المتعلق بمفهوم الفن فى فترة من الفترات يندرج النص فى سياقها .

٤ - تحديد الأثر الجمالى والنقدى للنص يحتاج الى التمييز بين نوعين من الآثار : يتعلق أولهما بعملية الابداع الفنى من حيث هو يحدد للفنان الطريقة التى سوف يلجأ إليها فى استلهاام الفكرة وحل مشكلات الابداع . ويتعلق ثانيهما بعملية قراءة النصوص الأدبية والأعمال الفنية عموما - من حيث انه يوجه الذهن الى قراءتها فى اطار من دلالات أسطورية محددة قد تكون ماثلة فى العمل الفنى وقد لا تكون .

ولايضاح هذه الخطوة المنهجية الأخيرة نسوق هذا الخبر . جاء رسول من عند بشر بن مروان الى جرير بكتاب على أن يعود بالرد شعرا . لكن جريرا أفحم ولم يجد الشعر . وبينما هو فى حالة من الضيق والخرج هتف به صاحبه من الجن من زاوية البيت : أزعمت أنك تقول الشعر ! ما هو الا أن غبت عنك ليلة حتى لم تحسن أن تقول شيئا فيلا قلت : -

يا بشرى حق كوجهك التبشير هلا قضيت لنا وأنت أمير

فقال له جرير : حسبك ، كفيتك (٢٧٤) .

فى هذا الخبر نجد فكرة الجن الموحية ماثلة واضحة . وهى بالنسبة لعملية الابداع الفنى تدعو الشاعر ، علاجا لحالة الافحام التى لا يطيقها الشعراء ، أن يستلهم الجن . هذا الاستلهاام لم يقل به جرير صراحة لكنه وصله من خلال الايغال فى شعوره بالضيق . هذا الايغال فى الشعور قد رد جرير - المهيا تماما لهذا الضرب من التفكير - الى الحالة القديمة التى يعاين فيها تلك الرموز الأصلية : الجن . وهى رموز لأنها قوى كامنة فى النفس بفعل ممارسة التفكير الأسطورى ذاته . وما أن يرتد جرير الى الحالة

القديمة حتى يرى الجنى • نحن نصدق جريرا حين يقول انه حادث الجنى
وأخذ عنه الشعر ، نصدقه برغم السخرية الواضحة في كلام الجنى • نحن
نصدقه دون أن نصدق أن البيت حينئذ كان به جن • اننا نقدر فحسب
ذلك اللون من التفكير الذى يتأدى اليه بالاستغراق فى أزمته • لا يعنى
هذا أن كل استغراق يؤدي الى مطالعة الجن واستخدامه • لكن ظروفنا
حضارية وانسانية قد سبق الاشارة اليها يمكن لها أن تدفع بالانسان الى
هذا الضرب من التفكير •

وبالنسبة للقصيد نفسها ، مدحية بشر ، فانها بلا شك قد صيغت
من خلال عقل غارق فى الأسطورة • ومعرفة هذه الحقيقة لابد أن تدفعنا
الى أن نغامر بقراءة جديدة لشعر جرير تقوم على استيضاح سمات
الاسطورية الكامنة فيه • وهذا ما نطالب به الباحثين •

وهذا خبر ثان عن الفرزدق ، لقي فى أحد المجالس فتى أنصاريًا ،
أنشده الفتى قصيدة لحسان بن ثابت من نيف وثلاثين بيتا • وتجداه
الفتى أن يضع مثلها ، وأجله لهذا سنة كاملة • فخرج الفرزدق مغضبا
مفحما ، ثم أتى القوم فى يومه الثانى ، فقال عن الأنصارى : - « قاتله
الله ، ما منيت بمثله ، ولا سمعت بمثل شعره ، فارقت وأتيت منزلى ،
فأقبلت أصعد وأصوب فى كل فن من الشعر ، فكأنى مفحم لم أقل شعرا
قط ، حتى اذا نادى المنادى للفجر رحلت ناقتى ، وأخذت بزمامها ، حتى
أتيت ريانا ، وهو جبل بالمدينة ، ثم ناديت بأعلى صوتى : أشاكم أشاكم ،
يهنئ شيطاناه ، فجاش صدرى كما يجيش الرجل فعلمت ناقتى ، وتوسدت
ذراعها ، فما قمت حتى قلت مائة بيت من الشعر وثلاثة عشر
بيتا • • • » (٢٧٥) •

هذا الخبر أكثر وضوحا فى القول بالاستلham • ان الشيطان لم يظهر
واضحا • لقد استخدم جرير مصطلح « الهاتف » فى خبره • أما الفرزدق
فهو يستخدم مصطلح « الاخوة » الذى يرادف « الصداقة » • ومن الجلى أن
الخبرين يريدان أن يثبتا البراعة للشاعر لا للجنى • فجرير يأخذ عن الجنى
البيت الأول فحسب • والفرزدق لا يأخذ سوى جيشان الشاعر • هذا الابرار
لارادة الشاعر من أثر المفهوم المنهجى للابداع الفنى الذى ساد حينئذ •
اننا أمام مفهوم الالتقاء فى ظهوره الثانى • ومن الجلى أن المفهوم هنا أقل
صراحة من ظهوره الأول ، وذلك للملاحقة دواعى التطور الحضارى • وليس
من شك فى أن الشعاعين يقللان من دور الجنى لحسابهما الخاص • انهما
يريدان أن يثبتا لنفسيهما البراعة ، لكنهما ، آخر الأمر ، يلجآن الى القوى

الغيبية . اننا نصدق الفرزدق في كل ما رواه كما صدقنا جريرا .
لا نصدقه بمعيار الصحة التاريخية ، بل نصدقه بمعيار ثان . ان الفرزدق
وجرير كليهما يريدان أن يوضحا لنا تلك الازدواجية العقلية التي عاشها
العقل العربي أيامها . ان التفكير الاسطوري يجاور التفكير العلمى . وما
أن يفقد المرء شعوره أو رباطة جأشه ، فانه يتحول بسهولة الى الاسطورية .
وهذا قد يتم بغير طقوس خاصة كما حدث لجرير ، أو من خلال طقوس
كما حدث للفرزدق . والطقوس ههنا تذكر بما سوف نطالعها عند أصحاب
المنهج العلمى من نصائح للمبدعين حتى يجسدوا القدرة على قول
الشعر (٢٧٦) . ان التفكير الاسطوري عند الفرزدق يحاول أن يستوعب
تلك الأفكار التي عمل العلماء النقطة على بثها في البيئات الأدبية المختلفة .
واذا كان التفكير الاسطوري مصرحا به على هذا النحو عند الشعارين ،
فلماذا لا نعيد النظر في شعرهما بحيث نستجلي السمات الاسطورية فيه ؟
وسوف يكون من السذاجة أن نبحث عن هذه السمات متوقعين أن نجدها
في صورة أساطير واضحة في شعرهما . اننا نستطيع أن نجدها ماثلة
في صميم التهاجى الذى كان معروفا في شعرهما باسم النقائض . بل ان
الدور الفنى الذى لعبه يشبه من بعض الوجوه الدور الفنى الذى لعبه
الشعراء الصعاليك بجامع العقل الاسطوري المسيطر على الفريقين جميعا .
ومثل هذه الملاحظات الأولية جديرة ، بلا شك ، بكثير من الدرس
والتحصيل ، وهو ما نوصى به الباحثين .

لنقارن الآن هذين الخبرين بهذه الأبيات للأعشى :

وما كنت ذا خوف ولكن حسبتهنى اذا مسجل يسدى لى القول أفرق
شريكان فيما بيننا من ههامة صفيان انسى وجن موفى
يقول فلا أعيا بقول يقوله كفانى لا عى ولا هو أفرق (٢٧٧)

ها هو مفهوم اللقاء في ظهوره الأول . الشاعر خالص لصاحبه الجنى
مسجل . الجنى هو الذى يقول ويسدى القول الى الشاعر . لا توجد أية
محاولة لاثبات براعة الشاعر ومسئوليته عما يقول . انه مستسلم تماما
لصاحبه برغم أن الشاعر التى يجدها تجاهه هى الخوف أو الفرق . على
أن هذا الخوف ليس حائلا بينهما . انه ، على الأصح ، الطريق الذى ينتهى
الى أن يفضى به الى الجنى . نحن نعرف أن العالم الاسطوري للشعور هو
الذى ينشئ الجن ، ومشاعر الخوف والاستيحاش . كما أشار الجاحظ فى
الحيوان - ذات دور هام فى هذا الأمر .

(٢٧٦) يمكن الرجوع مؤقتا الى صحيفة بشر بن المعتمر فى البيان والتبيين كنموذج

على ما نريد من النصائح .

(٢٧٧) جمهرة أشعار العرب - ٦٢/١ .

وإذا كان الأعشى ينسب شعره إلى الجن فلماذا لا نرى في شعره كله هذه الأسطورية ؟ مقدمة القصيدة الجاهلية كانت ذات طابع أسطوري ملحوظ . كان الجن منسوبين إلى الخرائب والخلاء . لقد دمرت أرض عبقر ووبار قصارتا ملاعب للجن يزودون عنها المتطفلين . وحين تبدأ القصيدة بالطلل فهل يمكن أن يكون مجرد ذكرى للمحبوب بمعزل عن فكرة القوى الغيبية ؟ لقد كان الطلل مهيبا مخيفا موحشا ، وشعور الخوف أساس أول في عالم الجن كما توضح أبيات الأعشى . وإذا كان الشيء يولد نقيضه فلماذا لا يولد الشعور الانساني الذي يعتوره الخوف والفرق والاعياء والعبي والخرق شعورا مناقضا مجنونا فيه ، أي مختفيا فيه ، لكنه برىء مما يعتور نقيضه ، قوى ، عات ، موفق ، سديد ، حكيم ، مبدع ؟

وقد يبدو غريبا أننا نولى اهتماما بأخبار مفهوم الالتقاء فوق المفهومين الآخرين . لكن ذلك إنما يرجع إلى أن المفهومين الآخرين قد انحصرا في دوائر ضيقة لا يعدوانها عاقهما عن الانتشار عاملان متناقضان اتفقا على الحد من مفهومي الالتقاء في ظهوره الثاني الطاغى ، ورواج المفهوم المنهجي كذلك . ولدينا خبر يوضح لنا بجلاء هزيمة مفهوم التأييد أمام فكرة الشياطين . وفحوى الخبر أن العجاج قد راجز أبا النجم فأنشد العجاج :

قد جبر الدين الاله فجبر

ثم أنشد أبو النجم :

تذكر القلب وجهلا ما ذكر

حتى اذا بلغ الى قوله :

انى وكل شاعر من البشر	شيطانه انشى وشيطانى ذكر
فما رآنى شاعر الا استتر	فعل نجوم الليل عاين القمر
عشى تهيم واصغرى فيهن صغر	وجاورى الذل واعطى من عشر
وامرى الانشى عليك الذكر	فانما يشرب من ذل السور

وارضى باحلابه وطب قد حزر

فلما فرغ من انشاده حمل جملة على ناقة العجاج يريد بها ! فضحك الناس وانصرفوا وهم ينشدون قوله :

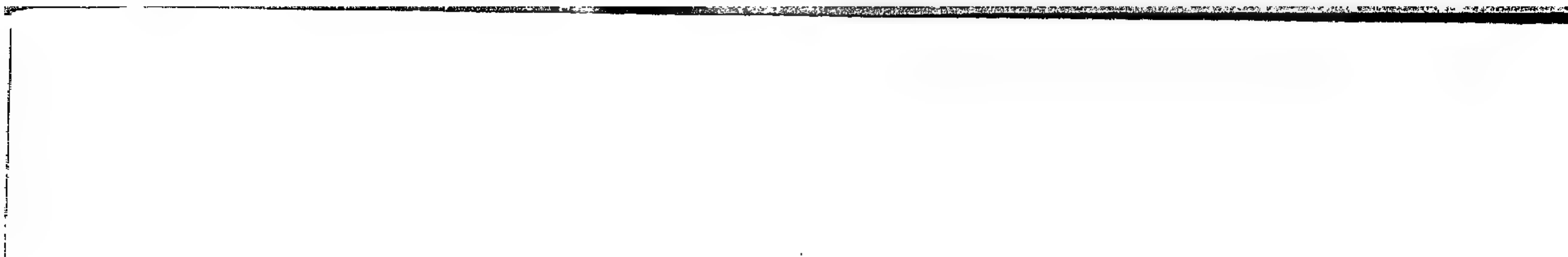
شيطانه انشى وشيطانى ذكر (٢٧٨)

(٢٧٨) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - تح : أحمد محمد شاكر - القاهرة - دار

المعارف - ٦٠٣/٢ ، ٦٠٤ .

فنحن هنا أمام رجلين : أولهما العجاج يبدأ بذكر الاله الذي حفظ الدين معلنا بهذا أنه يعمل من خلال مفهوم التأيد ، مستلهما العون من الله . وثانيهما هو أبو النجم الذي يبدأ بشئون القلب وهو نبع الأسطورة .
وهما هو يعلنها حين يقارن بين الشياطين ويجعل لشيطانه الغلبة . قد يقال ان طابع الهجاء هو الذي دفع أبا النجم الى هذا الهذر . يساعد على هذا الرأي مصادفة الجمل والناقة التي أضحكت الناس وأنقذت فيهم قوله أبا النجم . لكننا حين نلاحظ الطابع الأسطوري المائل في مبالغات الهجاء التي تصعد الى النجوم والقمر ، وتذكر اعطاء العشور ، وهي مفهوم جاهلي يشير الى المذلة ، وفكرة شرب السؤر التي تشير الى الذل على نحو جاهلي كذلك ، فاننا نستشعر من هذا كله نزعة واضحة نحو بث الأسطورية في الشعر ، ومعاودة القول بمفهومها القديم . ان الناس لم يضحكوا للمصادفة التي وقعت فحسب ، لكنهم ضحكوا لأنهم يريدون أن يدعموا هذا البعث لمفهوم قديم ، وأن ينشروه في العقول نشورا جديدا . كانت ضحكتهم كافية اذا كان الأمر محض مصادفة هازلة ، لكن ترديد قوله أبا النجم لا يفهم الا اذا وضعناه في ضوء نزعة اجتماعية واضحة . ولقد هجا أبو النجم في الأبيات تميما لأن العجاج منها . واذا عرفنا أن أبا النجم كان ينزل سواد الكوفة ، واذا تذكرنا ذلك اللقاء بين العجاج وأبي هريرة ، وذلك التحذير الهام الذي وجهه أبو هريرة للعجاج ، يحذره من يوم يطغى فيه بقعان الشام (أى أبناء الاماء الروميات الذين يؤمرون في الشام) على العراق ، وينتهي اليهم أمر صدقتها ، ويدعوه الى مداراتهم حينئذ لأنهم الى زوال ؛ ولأن الأجر الحق عند الله (٢٧٩) واذا وضعنا هذا كله في سياق المنافسة بين العراق والشام في مجال العلم والأدب والسلطة جميعا ، فاننا نستطيع أن نرى هذا التراجز في ضوء جديد يؤكد الاصرار على بعث المفهوم القديم بعد أن تهيأت الشروط الموضوعية لهذا البعث والاحياء .
لكن هذا الاصرار الذي عوق كثيرا من الأفكار ، لم يستطع أن يعوق الاندفاع الاسلامي نحو العلم ، ولم يستطع أن يشغلها عن السؤال عن التفسير العلمي للظواهر ، فظهر من العلماء النقاد طبقة متميزة في المجتمع الاسلامي ، أعادت النظر في ذات السؤال القديم ، الذي طالما شغل العقول ، والذي يؤول الى : من أين يمتاح المبدع ما يأتي من ابداع ؟ وبعبارة أخرى : ما الفهم السليم لظاهرة الابداع الفني ؟

(٢٧٩) انظر نص اللقاء في المصدر السابق - نفس الجزء - ص ٥٩١ - وقد أثرنا ان نشر كلام أبي هريرة بلغتنا لأنه في حاجة الى بعض شرح .



القسم الثاني :

المفهوم المنهجي للإبداع الفني

1941

1941

مشكلة المنهج فى النقد القديم

كان المفترض أن نفتح دراسة المفهوم المنهجى للإبداع الفنى فى النقد القديم بأن نعرفه ، لكننا لا نستطيع هذا قبل أن نصف المنهج القديم .
• ويزيد الأمر صعوبة غياب أى تعريف كاف للمنهج القديم . فالباحثون يدخلون على الموضوع ببساطة كأن فكرة المنهج واضحة بذاتها لا تحتاج إلى شرح . وأبسط تحليل لسياقات كلمة المنهج فى كتابات الباحثين يكشف عن طبيعة الأزمة : فالكلمة يتراوح معناها بين تنظيم المؤلف العلمى ، والتحصن ببعض ضوابط الموضوعية ، وتنظيم المعارف فى قوانين ضابطة .
• أما إذا قلنا أن المنهج موقف معرفى منطقى مضبوط بضوابط الموضوعية ، فأننا نكون بعيدين ، بهذا الفهم الشامل ، عن الاستخدامات الشائعة للكلمة .

على أن السؤال عن طبيعة المنهج من حقه أن يأتى بعد الفراغ من سؤال اسبق . فهناك من الباحثين من يتساءل عن وجود علم للنقد عند العرب . ومن الجلى أن حسم هذا التساؤل هو الخطوة الأولى فى بحث المنهج ، فإن كان النقد علما فله منهج ، فإن لم يكن فرغنا من قضية المنهج إلى نقيها . وهكذا نبدأ بالسؤال : هل كان عند العرب ما يمكن أن نسميه « علم النقد » ؟ . لقد أثار الشيخ أمين الخولى السؤال الأخير ، وانتهى ، فى الإجابة عليه ، إلى أن العرب لم يضعوا للنقد علما خاصا به ، واستدل على ذلك بأدلة عديدة نوجزها فيما يلى : -

- ١ - أن قوائم العلوم عند العرب قد خلت من علم خاص بالنقد (٢٨٠) .
- وهذه الملاحظة قد لاحظها المرحوم طه أحمد إبراهيم كذلك (٢٨١) .

(٢٨٠) أمين الخولى : النقد والحياة : - دراسة بمجلة الأدب - القاهرة - ع ٣ -

مايو ١٩٥٦ م - ص ٦ ، ٧ .

(٢٨١) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب - دار الفكر العربى - بدون

تاريخ - ص ١٣ .

٢ - قلة آثار العرب في النقد حتى ان حاجي خليفة لم يذكر في كشف الظنون الا أربعة كتب تحت عنوان نقد الشعر (٢٨٢) .

٣ - أما كتب الموازنة أو الوساطة فهي « لا تتصدى لأفق فسيح ، يؤصل أصولا في النقد » (٢٨٣) .

وينتهي آخر الأمر الى القول ان العرب مارست « العمل النقدي » دون أن تضع « علما » للنقد . ولقد خالف الدكتور طه حسين نظرية الخولي هذه ، وذهب الى اثبات علم النقد للعرب ، مع ايضاح أنهم أطلقوا على هذا العلم اسم البيان أو البلاغة (٢٨٤) . وذهب المرحوم طه ابراهيم الى ذات المذهب (٢٨٥) . وأهم أدلة هذه النظرية المضادة عبارة نقلها الانباني في حاشيته على رسالة الصبان عن السيوطي في حاشيته على البيضاوي ، يقول فيها السيوطي : « وكان المتقدمون يسمون علم البلاغة وتوابعها بعلم نقد الشعر ، ونقد الكلام . . . » ، وقد بذل الشيخ الخولي جهدا كبيرا ليخرج هذا النص (٢٨٦) .

وفي الامكان أن ننتفع بالنظريتين معا ، وأن ندفعهما معا ، في نفس الوقت . من جهة أولى فان الرجوع الى قائمة العلوم العربية فيه خطأ علمي ، فهي قائمة خادعة توحي بتمايز العلوم واستقلال كل منها عن سائرهما ، بينما هي في الواقع متداخلة تداخلا شديدا . فلقد كان نشاط العالم القديم يتوزع علوما كثيرة ، كما كان حال ابن سينا ، وعبد القاهر ، والجاحظ ، وسائر رموز التراث . وانما لم تضع العرب « علما » خاصا بالنقد لانه موضوع « العلم » باطلاق اللفظ وتعميمه . فجميع العلوم تقبل على الأدب : اللغة ، التفسير ، التاريخ ، الحيوان ، الخ ؛ حتى استعان الطب بالشعر التعليمي ، فوضع - مثلا - ابن سينا أرجوزة في الباه ضمن أبحاثه الطبية (٢٨٧) . ومن جهة ثانية لا نستطيع أن نسوي - كما يشير طه ابراهيم بحق (٢٨٨) - بين مصطلحي البيان والنقد ، فالنقد أرحب

(٢٨٢) الخولي : المقال السابق - ص ٨ .

(٢٨٣) نفس الموضع .

(٢٨٤) طه حسين : تمجيد من الأستاذ العميد للأمناء - مجلة الأدب - ع ٤ - يونية

١٩٥٦ م - ص ٦ . وانظر رد الخولي عليه في ع ٥ - يوليو ١٩٥٦ ص ٧ - ٩ .

والنقد ورده صورة رائعة من الحوار العلمي الملهب العاصر بالمودة الباحث عن الحقيقة .

(٢٨٥) طه ابراهيم : تاريخ النقد - ص ١٣ .

(٢٨٦) الخولي : النقد والحياة - ع ٣ - ص ٨ - ١١ .

(٢٨٧) د. عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس - ص ٣٤ . ويبدو أن الموقف

القديم يشبه الموقف المعاصر حيث أصبح كل مثقف بثقافة أو بعلم يمارس النقد ويدعي المنهجية .

(٢٨٨) طه ابراهيم : تاريخ النقد - ص ١٣ .

مبادئ ، يتسع لموازنات ، ولبحث أسس فنية عامة ، ولتأبئة تاريخ الفن ؛
وليس علم البيان كذلك . ومن جهة ثالثة فان النظريتين تناقشان علمية
النقد القديم أو لا علميته في غياب التعريف الدقيق الواضح لكلمة « العلم » ،
واذا أخضعناهما لتحليل الخطاب فسوف نجد أن « العلم » فيهما عملية
تنظيم للمعلومات ، واستخلاص للقوانين المنظمة لها . ولعل هذا ما يرمي
اليه المرحوم الخولي بقوله : « أمهات الأفكار النقدية الجامعة » (٢٨٩) ،
ولعله ما يريد طه حسين حين يقول عن العرب : « وهم قد بلغوا من تنظيم
النقد في أدبهم ما استطاعوا » (٢٩٠) . ومن الجلي أن العلم ليس
محصى تنظيم لمعارف في أفكار جامعة ، لكنه كشف لمعرفة جديدة تعيد
تنظيم الحقل المعرفي كله . ومن جهة أخيرة فان النظريتين تقران بأن العرب
مارست العمل النقدي فكيف يمكن أن تصدر أعمال نقدية عن غير أسس
ضمنية تقوم عليها ؟ يدحض هذا الظن تماما محاولة رائدة قام بها الدكتور
محمود الربيعي . ففي مقدمته التحليلية لنصوص من النقد العربي القديم
حاول إعادة عرض النقد القديم من وجهة نظر المنهج الشكلي في النقد
الحديث The Formal Approach ، فكشف عن سمات هذا
المنهج في التراث النقدي . ابن طباطبا ، مثلاً ، في هذا العرض
الجديد يرى الشعر على أنه « رد فعل حسي » (٢٩١) والقاضي الجرجاني
يلحق فن القول بعالم الفنون التشكيلية ، (٢٩٢) والمنهج الشكلي يتحرك
في منطقة جد قريبة من منطقة القاضي الجرجاني (٢٩٣) . ومع أن هذه
المحاولة تقع في عيب الاسقاط ، اذ تسقط الحديث على القديم ، فتفيدنا
فائدة عظيمة اذا كان الهدف أن نتذوق الخمر القديم في كأس جديدة ، أو
أن نحجب التراث أو نألفه ، لكنها لا تعين على معرفته ، وتظل - برغم هذا
- حاسمة في البرهنة على امكانية استخلاص ما يسمى بالأفكار النقدية
الجامعة بالمعنى الحديث من النقد القديم .

وفي غياب منهج تحليل الخطاب ، وفي ظل التعامل مع العلم بوصفه
تنظيماً لمعارف لا كشفاً معرفياً ، لا نحقق المعرفة الصحيحة بالنقد القديم .
وما يصيب مفهوم « العلم » من اساءة يصيب مفهوم « المنهج » بالمثل . ومنذ
أطابق الدكتور محمد مندور مصطلح النقد المنهجي على قطاع محدود من
النقد القديم ، وقد أصبحت قضية المنهج القديم حية مؤرقة ، دون أن

(٢٨٩) الخولي - ٣ع - ص ٨ .

(٢٩٠) طه حسين - ٤ع - ص ٨ .

(٢٩١) د . محمود الربيعي : نصوص من النقد العربي القديم - المقدمة التحليلية -

القاهرة - الشباب - ١٩٨٤ م - ص ٣١ .

(٢٩٢) نفسه - ص ٤١ .

(٢٩٣) نفسه - ص ٤٥ .

تحتل بعلاج نافع . وكثيرا ما تناول الباحثون « المنهج » وفي أذهانهم « منهج التأليف » وخصائصه المعروفة في الكتابة العلمية ، دون أن يتناولوه بوصفه أداة كشف لمعرفة . ودراسة الدكتور على عشرى زايد في البلاغة العربية وقعت في هذا الضرب من الفهم . فلقد ميز بين أربعة مناهج : التجميعي ، والانطباعي ، والتحليلي الفني ، والتقني الانطباعي (٢٩٤) . ثم يصرح هو نفسه بأنها ليست الا « مناهج تأليف » (٢٩٥) لا مناهج بحث بالمعنى العلمي . واذا حللنا الخطاب العلمي لدى دارسي النقد القديم فأننا نجد نماذج كثيرة على هذا الضرب من الفهم (٢٩٦) . وفي السياقات التي يرتفع فيها المفهوم درجة أعلى فانه يرتبط بفكرة تنظيم المعرفة ، وهذا ما جعله أحد الباحثين غاية المنهج (٢٩٧) . لكن فكرة تنظيم المعرفة لا تبتعد عن فكرة التأليف الا مسافة بسيطة .

ويبدو أن الباحثين لم تسعفهم أو تشبع احتياجاتهم فكرتا التنظيم والتأليف فمضوا يسقطون على القديم أفكارا حديثة عن المناهج النقدية . نموذج هذه المحاولة تقسيم المرحوم سيد قطب لمناهج النقد في كتابه « النقد الأدبي : أصوله ومناهجه » ، الى أربعة : المنهج الفني ، والمنهج التاريخي ، والمنهج النفسي ، والمنهج المتكامل أو التكاملي (٢٩٨) . وكلها بغير شك أفكار حديثة عن المنهج تسقط اسقاطا على التقدم القديم ، تفتته تفتيتا واضحا . كما أنها تقع في عيب التداخل بين الأقسام ، فالمنهج التاريخي يظهر في المنهج الفني ، والمنهج الفني يظهر في المنهج التاريخي (٢٩٩) . وتتابع بعض الدراسات سيد قطب دون تمحيص لتقسيماته (٣٠٠) . ولعل أهم محاولة في هذا الشأن محاولة الدكتور

(٢٩٤) د . على عشرى زايد : البلاغة العربية : تاريخها - مصادرها . مناهجها - القاهرة - مكتبة الشباب - ١٩٨٢ م - ص ١٥٧ - ونعتقد أن كلمة مصادر زائدة في العنوان لا ضرورة لها .

(٢٩٥) المصدر السابق - ص ١٥٨ .

(٢٩٦) انظر نماذج على هذه الظاهرة : د . محمود الحسيني المرسى : مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م ص ٨١ ، د . محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي والبلاغة . ص ١٤٩ ، ص ٢٣٥ ، د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي عند حازم القرطاجني - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٨٠ م - ص ٧٤ .

(٢٩٧) د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي عند حازم - ص ٧٥ .

(٢٩٨) سيد قطب : النقد الأدبي : أصوله ومناهجه - دار الشروق - ط ٥ - ١٩٨٣ م -

ص ١١٦ .

(٢٩٩) نفسه ص ١٥٣ .

(٣٠٠) د . هند حسين طه : النظرية النقدية عند العرب - العراق - ١٩٨١ م -

ص ٢٧٠ والفصل الأول من الباب الثالث كله .

محمد مندور الذى شق لنا بطن القضية . وهو يعرف النقد المنهجى تعريفاً
أثر على الباحثين من بعد (٣٠١) . فقال :

« الذى نقصده بعبارة النقد المنهجى هو ذلك
النقد الذى يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو
تطبيقية عامة ، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو
شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط
عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها . »

« ولقد اتخذنا مركزاً لهذا البحث الناقدين
الكبيرين أبا القاسم الحسن بن بشر بن يحيى
الآمى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائيين » ،
والقاضى أبا الحسن على بن عبد العزيز بن الحسن
ابن على اسماعيل الجرجاني صاحب كتاب
« الوساطة بين المتنبى وخصومه » (٣٠٢) . »

ومن أهم الأفكار التى أشاعتها دراسة مندور تمييزه الواضح بين
النظري والتطبيقي فى النقد ، وربطه المنهج النقدى بما أسماه فى هذا
النص « أسس نظرية أو تطبيقية عامة » . فى هذا السياق يتخذ المنهج
معنى تطبيق الأسس ، وهو معنى ليس بعيداً بحال عن فكرة تنظيم المعارف
التي سلفت . وقريب من هذا المعنى التفات مندور فى أحد مواضع كتابه
الى « منهج التأليف » الذى كان الناقد القديم يتبعه ، وهو ينفى عن ابن
قتيبة ، وعن مؤرخى الأدب القدماء ، صدورهم عن منهج فى التأليف (٣٠٣) .
وفى النص الذى نقرأه الآن خلط بين مفهوم المنهج ، وموضوعاته ،
وعملياته ، فدراسة المدارس والشعراء والخصومات موضوعات للمنهج ،
أما الموازنة فعلية من عملياته . ولقد قاد الخلط بين الوظائف والعمليات
والمنهج الى تضيق مفهوم النقد المنهجى فلا يكاد ينطبق الا على آمى
والقاضى الجرجاني . وهناك وجه آخر لهذا الخلط والتضييق يفصح عن
وقوع محاولة مندور الرائدة فى عيب الاسقاط . ذلك أنه يتصور المنهج
فى ضوء إعجابه بمنهج المدرسة التأثرية الفرنسية التى يمثلها لانسون خير
تمثيل دون غيره من المناهج ، ثم يسقط هذا المنهج المختار على النصوص

(٣٠١) قارن نص مندور بكلام د. قاسم مومنى : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى -
القاهرة - دار الثقافة - ١٩٨٢ م - ص ٣١ .
(٣٠٢) د. محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب - القاهرة - دار نهضة مصر -
بلا تاريخ - ص ٥ .
(٣٠٣) النقد المنهجى - ص ٢٦ ، ٢٧ .

القديمة • ومن مظاهر هذا الاسقاط الحاحه على فكرة التعليل المفصل للذوق (٣٠٤) • وتعريفه للنقد بأنه « فن دراسة الأساليب » (٣٠٥) وفي إطار هذه التصورات يظل المنهج نوعا من تنظيم المعرفة ، أو تحقيق قدر عال من الدقة والموضوعية ، ولا يبلغ مفهوم المنهج أفقه الصحيح حيث يكون كشفا للمعرفة ، وضبطا للظاهرة ، وجمعا بين الفلسفى والاجرائى ، مع بقاء التنظيم ، والدقة ، والموضوعية ، مظاهر له فحسب •

ومن الطريف أن الدكتور عبد القادر القط قد عالج موضوع المنهجية فخالف الدكتور مندور فى مجمل نتائجه ، فلا يرى فى القاضى الجرجانى ، أو فى الآمدى ، ناقدا منهجيا (٣٠٦) ، ويعيب على دارسى منهجية النقد القديم أنهم قد أقبلوا « على ذلك النقد بكثير من حسن الظن والرغبة فى الربط بين ثقافتهم وتراثنا القديم » (٣٠٧) ، فالناقد القديم لا يعرف التخصص (٣٠٨) ، ونقده نظرات جزئية لا تعرف النظرة الكلية الشاملة (٣٠٩) • ووجه الطرافة أن تحليل مفهوم المنهج فى دراسة الدكتور القط تكشف عن التزامه بنفس التصور للمنهج الذى استمده المرحوم مندور من التأثرية بما فيه من ربط للمنهج بفكرة التعليل المفصل للذوق ، أو بفكرة تمييز الأساليب • ومع اتحاد مفهوم المنهج بينهما إلا أن التطبيق يأتى بنتائج متعاكسة • هذا التعاكس برهان قاطع على أن الخطوة الأولى لدراسة المنهج القديم يجب أن تكون إعادة بناء تصورنا العلمى لفكرة « المنهج » فى حد ذاتها •

على أن هناك صعوبات تعترض طريق كل محاولة تسعى الى تحديد مفهوم المنهج العلمى فى النقد • والصعوبة الكبرى فى هذا الصدد تتمثل فى أن القدماء لم يستخدموا المصطلح : « المنهج » ، قاصدين به دلالة العلمية ، بل استخدموه - عادة - بدلالته اللغوية العامة • ولعل أوضح شاهد على ما نقول ، هو ما وقع ليوحنا بن البطريق ، المترجم العربى القديم ، حين عرضت له ، وهو يترجم أرسطو ، لفظة Methodos ، التى خرجت منها فى اللغات الأوربية المعاصرة الألفاظ التى تشير الى ما نشير

(٣٠٤) نفسه - ص ١١ ، ١٧ •

(٣٠٥) نفسه - ص ٧٣ ، ٤٨ •

(٣٠٦) د • عبد القادر القط : النقد العربى القديم والمنهجية - مجلة فصول - القاهرة -

المجلد الأول - ٣ع - ابريل ١٩٨١ م - ص ١٧ ، ١٥ •

(٣٠٧) نفسه - ص ١٣ • والدكتور النفل ممتق تماما فى الشطر الثانى من عبارته

وقد أصاب كبد الحقيقة •

(٣٠٨) نفس الموضع •

(٣٠٩) نفسه ص ١٤ •

إليه بلفظ « المنهج » ، فلم يستطع ابن البطريق أن يجد لفظا عربيا مناسباً لترجمة اللفظ الأعجمي ، فاستخدم لفظ الحيلة (٣١٠) . ولعل هذا يرجع من بعض النواحي الى ضعف سيطرة يوحنا على اللغة العربية ، وقلة محصوله منها ، فقد كان بإمكانه أن يستخدم ألفاظا أخرى أكثر توفيقاً ، ولفظ « المنهج » أو « النهج » عربى أصيل ، كان العرب يستخدمونه ، ولا يوجد حرج يمنع المترجم من اللجوء إليه ، ولو فعل لاكسبه دلالة اصطلاحية كانت تغنى البحث فى مقامه هذا عن كثير من الاستنباط والتأويل . لكن هذا الموقف من ابن البطريق يظل مع هذا دالا على غياب الدلالة العلمية لمصطلح المنهج عن البحث العلمى العربى ، فى هذه الفترة المبكرة . ذلك أن أرسطو قد تعاقب عليه الشراح من العرب ، وقد ألم به كثير من الناس ، بالمطالعة والمدارسة ، أو بالسماع والشهرة ، وقد نظر فيه نصراؤه وأعداؤه على السواء ، مع اختلاف فى أغراضهم ، ومع هذا لم يجد ، طوال الحركة العلمية ، من يستبدل بمصطلح الحيلة مصطلح المنهج ، أو يخرج من العبارات الأرسطية باثارة مشكلة المنهج العلمى . وإذا استعرضنا بعض سياقات اللفظ فى الكتابات العربية ، فسوف نجد فى ذلك شاهدا جديدا على ذات الظاهرة :

أ - يقول القاضى الجرجاني : -

« ان من العلماء من يعم بالتقص كل محدث ، ولا يرى الشعر الا القسديم الجاهلى ، وما سلك به ذلك المنهج ، وأجرى على تلك الطريقة ... » (٣١١) .

فالمنهج هنا يستخدم بمعناه العام مرادفا لكلمة الطريقة (*) ، وهما هنا يتساويان مع كلمة رأى ، أو المذهب ، أو الاتجاه ، أو التيار ، وكلها بعيدة عن الدلالة العلمية المرادة من كلمة منهج .

ب - يقول صاحب ديوان المعانى : -

« لأن الخروج من ضرب الى ضرب أنفى لللال ،
واعدى على الكسالى من لزوم نهج لا يتعداه
والاقتصار على أمر لا يتوخى سواه ... » (٣١٢) .

(٣١٠) د . مصطفى النشار : نظرية العلم الأرسطية : دراسة فى منطق المعرفة العلمية عند أرسطو - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٦ - هامش ص ٢١٠ .
(٣١١) الجرجاني : الوساطة - تج : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى - القاهرة - دار احياء الكتب العربية - ط ٢ - ١٩٥١ م - ص ٤٨ .
(*) ما زالت بعض الدول العربية الى الآن تستخدم كلمة نهج بمعنى شارع ، أو طريق يمشى فيه الناس .
(٣١٢) العسكري : ديوان المعانى - القاهرة - القدسى - ١٤/١ .

كلمة « نهج » فى سياق أبى هلال مستخدمة بمعناها اللغوى ، وهو الطريق (٣١٣) ، وهذا ما جعلها مقابلا للاستطراد من حيث ان الطريق محدد سلفا ، أما الاستطراد ففيه قدر من الحرية . ولا يخطر للعسكرى فكرة أن الاستطراد يمكن أن يكون منهجا فى التأليف أو الكتابة مع أن كلمة النهج فى سياقه تشير الى عملية التأليف اشارة ظاهرة .

ج - أما حازم القرطاجنى فهو يستخدم كلمة منهج استخدامين مختلفين . فى الاول تكون الكلمة بديلا عن كلمة باب فى تقسيم الكتب ، فكتابه « منهاج البالغاء وسراج الأدباء » مقسم الى مناهج ، مقسمة الى معالم أو معارف ، مقسمة بدورها الى اضاءات وتناوير ، يعقب عليها بمآم تضم قوانين كل منهج . ومن الواضح أن الكلمة ههنا مرتبطة بفكرة التأليف ، وهو أمر يوحى بأن المحدثين - فى بعض الأحيان - لم يتجاوزوا أسلافهم فى مفاهيمهم الأساسية .

أما الاستخدام الثانى لكلمة نهج فنموذجه هذا النص :

« ومن الشعراء من يمشى على نهج غيره فى المنزوع
ويقتفى فى ذلك أثر سواه حتى لا يكون بين شعره
وشعر غيره من هذا حذوه فى ذلك كبير ميزة ،
ومنهم من اختص بمنزوع يتميز به شعره من شعر
سواه نحو منزوع مهيأ ومنزوع ابن خفاجة » (٣١٤) .

وارتباط كلمة النهج بمعنى الطريق واضح ههنا فى ارتباطها بالفعل يمشى . والمراد هنا هو ما يسمى بمنهج الابداع (٣١٥) ، وهو ما يظهر فى كلمة « منهاج » فى عنوان كتاب حازم ، وهو معنى مختلف عن معنى النهج فى البحث العلمى . ومن الواضح أن كلمة النهج فى نص حازم تعنى الطريق المحدد سلفا للمبدع كى يتبعه فى مقابل المنزوع الخاص الذى قد يتميز به المبدع . وسوف أرجع الى معنى النهج هذا فى موضع قادم تشير فيه الى مفهوم « الأسلوب » فى الخطاب القديم .

واذا تحولنا عن تحليل السياقات المتنوعة التى وردت فيها كلمة النهج ، فإن أفضل ما نفعل أن نبحث عن « فرض عامل » يفسر طبيعة

(٣١٣) انظر الزمخشري : أساس البلاغة - تج . أ . عبد الرحيم محمود - بيروت - دار المعرفة - ١٩٨٢ م - مادة نهج - ص ٤٧٤ .

(٣١٤) حازم القرطاجنى : منهاج البالغاء وسراج الأدباء - تج : محمد الحبيب بن الخوجة - تونس - دار الكتب الشرقية - ١٩٦٦ م - ص ٣٦٦ .

(٣١٥) هذا هو المعنى الذى استخدمه الدكتور صلاح فضل فى كتابه : « منهج الواقعية فى الابداع الأدبى » .

المنهج القديم ، نلتمسه فى العلوم الحديثة المختصة بمشكلة المنهج ، وهى
ثلاثة علوم :

(أ) المنطق ومناهج البحث : Logic and Methodology

(ب) نظرية المعرفة : Epistemology, Theory of knowledge

(ج) فلسفة العلم : Philosophy of Science

ويضع العلم الأول أمامنا ثلاث صور من المنطق : الصورى ، التجريبي ،
الرمزى . وأسهل شىء على القائلين بتأثر العرب بأرسطو أن يفترضوا
صورية المنهج العربى ، لكن هذا يضيق معنى المنهج فى حدود المنطق ،
ويهمل الأبعاد الأخرى التى يكشف عنها العلمان الآخران . والمنطق الصورى
نفسه ليس فحسب التعريف ، والحد ، والقييد ، والسور ، والقضية ،
والقياس . . . الخ . المنطق الصورى يصدر عن تصور صورى للمعرفة .
ومن جهة ثانية فان احتمال رمزية المنهج غير قائم ؛ لأن المنطق الرمزى قد
نشأ بجهود رسل ، وفريجة ، وفتجنشتين ، (٣١٦) معتمدا على نظريات
رياضية متقدمة ، مثل نظرية الاسقاط الهندسى التى اعتمد عليها فتجنشتين
- فيما يقول رسل (٣١٧) - ومثل نظرية الدوال التى يعتمد عليها الجميع .
وهكذا فان تجريبية المنطق العربى احتمال معقول .

أما عن فلسفة العلم فهى تتعامل مع المنهج بوصفه خطة أو استراتيجية
استخدام الأدوات وتوظيفها بحسب الأدوات والمسلّمات ، والأهداف ،
والوظائف ، والأبنية (٣١٨) . أما الأدوات فائتان : الملاحظة والتجربة ،
ومن هنا كان خطأ - فى سياق فلسفة العلم - أن نعد التجربة منهجا وهى
أداة فحسب . أما المسلّمات فثلاث : الأولى الحتمية والنظام والاطراد والسلبية ،
والثانية الحقيقة ، والثالثة الموضوعية . أما الوظائف فأربع : الوصف ،
التفسير ، التنبؤ ، الحكم . أما أبنية المنهج فخمسة : الوقائع ، المفهومات ،
الفروض ، القوانين ، النظريات .

وإذا كان المنطقة يميزون بين نوعين من الاستدلال : الاستدلال
الاستقرائى Inductive Reasoning ، والاستدلال الاستنباطى
Deductive Reasoning فان فلسفة العلم يميزون بالمثل بين الاستقراء

(٣١٦) لودفيج فتجنشتين : رسالة منطقية فلسفية - ت . د . عزمى اسلامى - الانجلو

المصرية - ١٩٦٨ م - ص ٤ ، ٥ .

(٣١٧) السابق - ص ٣٤ .

(٣١٨) د . صلاح قنصوه : فلسفة العلم - دار الثقافة - ١٩٨٦ - ص ٢٠٥ .

والاستنباط كأدوات منهجية على أساس أن الاستقراء يبدأ من المعطيات الملاحظة ، بينما يبدأ الاستنباط من القانون العام ليطبق على حالة خاصة (٣١٩) . ومن هنا أشار أصحاب الفلسفة التجريبية في العلم إلى أن المنهج التجريبي « تفكير استدلالى دقيق قائم على فكرة (أو فرض) أثارتها الملاحظة وأثبتتها التجربة » (٣٢٠) تأكيداً على الطبيعة الاستدلالية للمنهج التى تكشف عن وجود جانب منطقي فى كل منهج . وبالنسبة لفلسفة العلم فإن المنهج « مركب مؤلف مما نسميه بالاستقراء وبالأستنباط ، وهو لا يقتصر على الاكتشاف فحسب ، بل يفضى إلى الإبداع أيضا » (٣٢١) هذا الفهم الذى يلج على فكرتى الكشف والإبداع يلمح إلى الطبيعة المنطقية للمنهج من جهة ، والطبيعة المعرفية له من جهة أخرى . وإذا راجعنا الأفكار التى قدمها فلاسفة العلم عن المنهج فسوف نجد أنها ليست إلا ضوابط مختلفة تساعد على إقصاء الذات بأهوائها وميولها وأحكامها المسبقة عن الموضوع ، وهذا ما يتيح لنا أن نطلق على هذه الأفكار اسم « ضوابط الموضوعية » .

أما نظرية المعرفة فإنها تعالج المنهج بوصفه توظيف المصدر المعرفي فى الكشف والإبداع المعرفيين . هذا الفهم يدور حول فكرة المصدر . ومصادر المعرفة كثيرة . هناك العقل ، والتجربة ، والحس ، والالهام ، والوعى ، والصور الرمزية للغة . والغالب على الباحثين جمعها تحت بطاقتين : العقل والتجربة ، بعد أن يتخلصوا من الشكاك الذين يشكون فى إمكان المعرفة ، شكاً مذهبياً ، أو منهجياً ، أو يقولون بيقينيتها (اللوجما) ، لا نسبيتها (٣٢٢) .

أما أصحاب العقل فيعتقدون أن المعرفة تحصل منه بواسطة المبادئ العقلية القائمة به ، وهى كلية وضرورية وليست جزئية أو ممكنة كما فى التجربة (٣٢٣) . ويعتقد أصحاب التجربة أن المعرفة تنشأ عن التجربة ولا قيمة لها إلا بها (٣٢٤) . والمنهج فى ضوء نظرية المعرفة ليس خالياً من البعد المنطقي ، ففى الامكان أن نقول مع بليشر **Bleicher**

-
- (٣١٩) بفردج : فن البحث العلمى - ت . زكريا فهمى - بيروت - ط ٤ - ١٩٨٣ م - ص ١٤٠ .
(٣٢٠) كلود برنار : مدخل إلى دراسة الطب التجريبي - ت . د . يوسف مراد وآخر - القاهرة - ١٩٤٤ م - ص ١١ .
(٣٢١) المصدر السابق والصيغة .
(٣٢٢) د . قنصوه : فلسفة العلم - ص ١٤٣ .
(٣٢٣) د . عبد الرحمن بدوى : مدخل جديد إلى الفلسفة - الكويت - ط ٢ - ١٩٧٩ م - ص ١٦١ .
(٣٢٤) السابق - ص ١٦٥ .

ان المذهب التجريبي مصمم على صياغة عالمه فى قضايا شرطية ، أما المذهب العقلى ، فهو اذ يعتقد فى الاستحالات والضرورات يصر على أن يصوغ عالمه فى قضايا حملية (٣٢٥) ان المنهج يستوعب المنطق وضوابط الموضوعية ونظرية المعرفة جميعا . ان المنهج موقف معرفى منطقى مضبوط بضوابط الموضوعية .

وطبقا لنظرية المعرفة فاننا أمام احتمالين : أولهما أن يكون المنهج القديم عقليا ، والآخر أن يكون تجريبيا . وليس المراد بالعقلية هنا مناهج جدلية مثل منهج هيجل . كذلك ليس المراد بالتجريبية مدلولاتها فى العلم المعاصر . واحتمال عقلية المنهج القديم أضعف لأنه يؤدي الى الزعم بأن المنهج القديم يخضع للمنهج العقلى اليونانى الذى رموزه سقراط وأفلاطون وأرسطو ، وفى هذا الاحتمال خروج عن مبدأ الاضافات الحضارية التى تقدمها كل حضارة جديدة .

ولقد تجلت التجريبية العلمية Scientific Empiricism فى صور عديدة : الوضعية المحدثة Neopositivism ، والنقدية التجريبية Empiricism عند ارنست ماخ ، والوضعية المنطقية Logic Positivism والاجرائية Operationism ، والسلوكية Behaviorism . وأسس النزعة العلمية Scientism تتمثل فى أن العلم يتعامل مع حقائق معطاة بمنزل عن الباحث ، وأن المنهج التحليل التجريبي هو الحالة الوحيدة الصحيحة للمعرفة ، وأن المنهج يعم النشاط المعرفى كله ، وأن نتائج المنهج هى الشكل الصحيح الوحيد للمعرفة (٣٢٦) .

هذه الصور كلها أفرزها البحث المنهجى بعد أن تخلص من النزعة العقلية القديمة . ان نهضة العلم قد اعتمدت على التجريبية وترك المقولات الميتافيزيقية (٣٢٧) ومع المنطق الرمزي تخطى البحث المنهجى حدود التجريبية التقليدية ، وهو ما انعكس على ما يسمى بالتحول اللغوى linguisticturn . وتعد مراجعة تشومسكى لسكنر النموذج الكلاسيكى لهذا التحول (٣٢٨) . والمنهج التأويلي Hermenutic الذى يفسر العلم بوصفه « حالة خاصة من التغير المتبادل بين الانسان

Bleicher. The Hermenutic Imagination, Routledge & Kegan (٣٢٥)
Paul, 1982, p. 17.

Bleicher, Loc. cit., p. 26-27.

(٣٢٦)

(٣٢٧) د . بدوى : مدخل جديد الى الفلسفة - ص ٨ ، د . قنصوه : فلسفة العلم -

ص ٩٦ ، ١٩٥ .

Bleicher, Loc cit., p. 30.

(٣٢٨)

والطبيعة خلال سياق تاريخي واجتماعي « (٣٢٩) صورة ثانية من هذا التحول . والمراد من هذا كله أن المناهج المعاصرة قد تخطت التجريبية والعقلية في الصورة القديمة لهما ، تخطتهما من طريق الاستيعاب والتجاوز الذي يؤسس كل طبيعة معرفية ناضجة . والغرض من الإشارة الى هذا التجاوز تأكيد أن المراد بفرض تجريبية المنهج ليس استقاط تصور حديث للتجريبية على المنهج القديم ، ولكن المراد هو الكشف عن طبيعة المنهج القديم في السياق القديم ذاته .

ونستطيع الآن أن نقرر أن « المنهج » موقف معرفي منطقي اجرائي مضبوط بضوابط الموضوعية ، كما نستطيع أن نختبر صحة هذا الفرض المعقول : ان المنهج العربي هو الصورة الأولى للمنهج التجريبي في تاريخ العلم . ويمكن البرهنة على صحته بما يلي :

١ - يقرر الباحثون - العرب والأجانب - أن المنهج العربي في العلوم الطبيعية هو المنهج التجريبي (٣٣٠) ولهم في هذا مادة علمية وفيرة . والأهم من رأيهم ما أوردوه من مقتطفات تنطق بوعي العالم العربي القديم بالتجريبية . من ذلك قول عبد اللطيف البغدادي : « الحسن أقوى دليلا من السمع » (٣٣١) . وقول الرازي : « ليس يكفي في احكام صنعة الطب قراءة كتبها ، بل يحتاج مع ذلك الى مزاولة المرضى ، الا أن من قرأ الكتب ثم زاول علاج المرضى يستفيد من قبل التجربة كثيرا » (٣٣٢) وقول البيروني : « والى التجربة يلتجأ في مثل هذه الأشياء ، وعلى الامتحان يعول » (٣٣٣) هذا الوعي التجريبي في العلم الطبيعي يجعلنا نتوقع وعيا تجريبيا مماثلا في العلم الانساني .

٢ - وفي مقام الطب النفسي يرى الباحثون في ممارسات الطب النفسي القديم مظاهر تجريبية من الأخذ بفكرة الأساس النفسجسمي Sycho-somatic (٣٣٤) . ومن العبارات الصريحة في هذا الوعي

Ibid, p. 14

(٣٢٩)

(٣٣٠) انظر : د. مصطفى النشار : نظرية العلم الأرسطية - ص ص ٢٢٠ - ٢٢٢ ، ومواضع آخر ، بول غليونجي : ابن النفيس - القاهرة - الدار المصرية للتأليف والترجمة - ص ٦٠ والكتاب كله شهادة على صحة هذا الفرض ، د. توفيق الطويل : العرب والعلم في عصر الاسلام الذهبي - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٦٨ م - ص ٣٠ .

(٣٣١) مقتبسة في غليونجي : ابن النفيس - ص ٦٨ .

(٣٣٢) مقتبسة في المصدر السابق .

(٣٣٣) مقتبسة في الطويل : العرب والعلم - ص ٣٤ .

(٣٣٤) انظر يوسف مراد والمذهب التكامل ص ١٧٠ ، د. عبد الستار ابراهيم :

الانسان وعلم النفس - ص ٣٦ ، د. مصري عبد الحميد حنورة : رحلة الابداع - مجلة =

التجريبي عبارة الامام فخر الدين الرازي : « التجربة والقياس يشهدان بأن التصورات قد تكون مبادئ لحدوث الكيفيات في الأبدان » (٣٣٥) .

٣ - وفي مقام الفلسفة وعلم الكلام عموما ، وأصول الفقه خصوصا ، يطرح الدكتور على سامي النشار نظرية تؤكد أن الأصوليين لم يكتفوا بنقد المنطق الأرسطي ، بل طرحوا منطقا تجريبيا تجلي واضحا في مسألة الحد والتعريف ، ومسألة الاستدلال والقياس ، ومسألة العلة على نحو خاص . وهم عنده في مسألة الحد اسميون ، حسيون ، تجريبيون يقولون بفكرة الخواص قبل جون استيوارت مل (٣٣٦) ، خاصة بدخول عناصر جالينية على التعريف الاسلامي تتمثل في التعريف بالرسم ، والتعريف بالتمثيل (٣٣٧) . وبالنسبة للقياس فهو عندهم ليس نقلة من الكلي الى الجزئي ، كما هو عند أرسطو ، بل نقلة من الجزئي الى الجزئي لجامع بينهما ، ويسمونه قياس الغائب على الشاهد ، ويقيمونه على قانوني العلية والاطراد في وقوع الحوادث ، سابقين مل فيهما . أما العلة فليست عندهم علاقة ضرورية عقلية ولكنها تعاقب الحوادث على نحو من اقتران ما يعتقد في العادة سببا وما يعتقد مسببا ، رجوعا الى المشاهدة والخبرة (٣٣٨) . ولقد نقد دافيد هيوم والتجريبيون المحادثون فكرة العلة على أساس من فكرة السادة كذلك (٣٣٩) . وخلاصة نظرية النشار أن خصائص المنطق الاسلامي التجريبي ثلاثة : أولاها الأخذ بعناصر رواقية والنزوع عن الميتافيزيقا ، وثانيتها لغوية المنطق ، وهو بهذا منطق اسمي ، والثالثة الحسية وانكار الكليات وعدم الاعتراف الا بالجزئيات (٣٤٠) .

واذا قلنا ان أصول الفقه لها حضور باكر منذ كتاب الأم للشافعي ، وان المتكلمين قد استعملوا هذا الضرب من المنطق ، فأننا نستطيع أن نثبت منطقا تجريبيا في هذا الجانب من العلم الانساني لنزداد اقترابا من حقل النقل الأدبي .

- = الكويت - ديسمبر - ١٩٨٠ م - ص ٢٤ . وقارن بحامد عبد القادر وآخرين : في علم النفس - القاهرة - ١٩٣٢ - ط ١ - ١ - ٢٥٩/١ ، ٢٦٠ حيث يرون في الممارسات القديمة المأما بمبادئ التحليل النفسي .
- (٣٣٥) يوسف مراد والمذهب التكامل - ص ١٧٠ .
- (٣٣٦) النشار : نشأة الفكر الفلسفي في الاسلام - القاهرة - دار المعارف - ط ٨ - ١٩٨١ م - ٣٩/١ .
- (٣٣٧) النشار : مناهج البحث عند مفكري الاسلام ونقد المسلمين للمنطق الأرسطي - القاهرة - دار الفكر العربي - ط ١ - ١٩٤٧ م - ص ٤٣ .
- (٣٣٨) نشأة الفكر الفلسفي - ٤٠/١ - ٤١ ، وقارن بتعريف القياس والعلة في : عبد الوهاب خلاف : علم أصول الفقه - الكويت - دار القلم - ط ١٠ - ص ٥٢ ، ٦٣ .
- (٣٣٩) وليم جيمس : بعض مشكلات الفلسفة - ص ص ١٦٤ - ١٧٥ .
- (٣٤٠) مناهج البحث - ص ص ٢٤٢ - ٢٤٣ .

٤ - ولقد شاع بين الباحثين تلك النظرة التاريخية المقارنة التي ترى أن فضل العرب على الحضارة الحديثة يتمثل في انتقال الفكر التجريبي من العرب إلى رواد الحضارة الحديثة (٣٤١) .

٥ - ولقد عمم بعض الباحثين وصف التجريبية على العلم والحضارة عند العرب ، فذهب أحدهم إلى أن ابن خلدون قد اصطنع المنهج التجريبي (٣٤٢) ، وأشار ثان إلى أن في القرآن شواهد على الاهتمام بمنهج التجربة (٣٤٣) . ويرى البعض أن التجريبية والمنطق التجريبي هما جوهر الحضارة العربية وروحها (٣٤٤) . وكان اليونان يرون أن تراث الشرق ضرب من التجربة *emperia* ، وتراثهم هو *episteme* (٣٤٥) وكلها قراءات وقرائن ترجح تجريبية المنهج العربي .

٦ - خاصة إذا لاحظنا ظاهرة التداخل بين العلوم العربية ومشاركة العالم الواحد في أكثر من علم ، وهي الظاهرة التي ترجح أن العالم التجريبي الطبيعي من السهل أن ينقل معه نزعة التجريبية إذا انتقل من حقل العلم الطبيعي إلى حقل العلم الانساني . ومن النماذج على هذا الانتقال المعرفي من حقل إلى آخر داخل الدراسة الواحدة كتاب « الحيوان » للجاحظ الذي يجمع بين العلم الطبيعي وعلم الأدب ، وكتاب « الطب الروحاني » للرازي (٣٤٦) ، وهو يقوم على مزج التصور التجريبي ، والتصور الأخلاقي معا . ورسالة « كيمياء السعادة » (٣٤٧) للغزالي التي تقوم على محاولة شبيهة بمحاولة الرازي .

٧ - على أن الدليل الحاسم هو الكشف عن سمات المنهج التجريبي من خلال النقد القديم ذاته ، وهذا هو موضوع العرض التالي .

- (٣٤١) انظر نماذج على هذه النظرة المقارنة في : النشار : مناهج البحث - ص ١٢٨ ، ٢٤٣ ، د. ابراهيم بيومي مذكور : في الفلسفة الاسلامية : منهج وتطبيق - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٨٢ م - ص ٢٣ ، ٢٤ . د. عبد اللطيف محمد العبد : التفكير المنطقي - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٧٨ م - ص ٧٦ وما بعدها ، د. قنصوة : فلسفة العلم - ص ١١٩ ، ١٢٠ ، وله : الموضوعية في العلوم الانسانية : عرض نقدي لمناهج البحث - القاهرة - دار الثقافة - ١٩٨٠ م - ص ٢٤ - ٢٦ .
- (٣٤٢) الطويل : العرب والعلم - ص ٥٨ ، ٥٩ .
- (٣٤٣) د. مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي - دار الانداس - ١٩٨١ م - ط ٢ - ص ١٩٧ .
- (٣٤٤) د. قنصوة : فلسفة العلم - ص ١٢٢ ، د. العبد : التفكير المنطقي - ص ٧٤ .
- (٣٤٥) د. قنصوة : فلسفة العلم - ص ١٠٦ .
- (٣٤٦) أبو بكر الرازي : الطب الروحاني - تح : بول كراوس - مصر - ١٩٣٩ م .
- (٣٤٧) الغزالي : كيمياء السعادة - رسالة منشورة مع المنقذ من الضلال - تح : =

المنهج التجريبي في النقد القديم

استخدم النقاد القدامى لفظ العلم في كتاباتهم (٣٤٨) ووصفوا هذه الكتابات الأدبية بلفظ العلم ، وكان الباحث يكثر من استخدام تعبير « علم الشعر » يصف به علي بن الجهم ، وتعلب وأضرابهما (٣٤٩) . والعلم عند العرب - كما يقول الشريف الجرجاني - هو : « الاعتقاد الجازم المطابق للواقع » وهو فهم يفتح الباب أمام كل عقيدة كى تسمى علما ، وأول العقائد العقيدة الدينية . أما عن العنصر الواقعي فى هذا الفهم فانه مظهر لتجريبية تصور العرب للعلم . وينقسم العلم عندهم « الى قسمين : قديم وحادث ، فالعلم القديم : هو العلم القائم بذاته تعالى ، ولا يشبه بالعلوم المحدثثة للعباد ، والعلم المحدث ينقسم الى ثلاثة أقسام : بديهي ، وضروري ، واستدلالي . » (٣٥٠) . هذا التقسيم يكشف بوضوح المعنى الموسع للفظ العلم الذى يتسع لما هو ديني وما هو بشري معا . والقسم البشري من المفهوم ليس قاصرا على ذلك اللون من البحث للظواهر الطبيعية والانسانية الذى يسميه الخطاب المعاصر علما . ذلك أن العلم البديهي مثل ادراك أن الكل أعظم من الجزء ، والعلم الضروري أو الفطري الحاصل بالحواس الخمس ، ليسا علوما بحثية ، لكنهما علامات على التصور التجريبي للعلم الذى يهيب بالبديهة والفطرة أو الطبع كمصادر للمعرفة ، ولا يهيب بالمبادئ العقلية الأولية . أما العلم الاستدلالي فهذا هو ما يسميه الخطاب المعاصر « العلم » بالمعنى البحثي ، وهذا هو ما يقصده الباقلاني حين يقول ان العلم استدلال (٣٥١) .

= محمد مصطفى أبو العلا ومحمد محمد جابر - القاهرة - مكتبة الجندي - بلا تاريخ .
(٣٤٨) انظر : الباقلاني : اعجاز القرآن - تج : السيد أحمد صقر - دار المعارف - ط ٥ - ١٩٨١ م - ص ٣٥ ، قدامة : نقد الشعر - تج : محمد عبد المنعم خفاجي - مكتبة الكليات الأزهرية - ١٩٨٠ م - ص ٦١ .
(٣٤٩) الباقلاني : اعجاز القرآن - ص ١١٦ ، ١٢٤ ، ١٢٥ .
(٣٥٠) الشريف الجرجاني : التعريفات - بيروت - دار الكتب الجامعية - ١٩٨٣ م - ص ١٥٥ .
(٣٥١) الباقلاني : اعجاز القرآن - ص ١٢٦ .

ولما كان العلم مفهوما واسعا ليس قاصرا على العلم الاستدلالي فلقد لجأ العرب الى الفاظ « الصناعة » و « المعرفة » في تقسيم العلم الاستدلالي . ولقد أوضح الدكتور تمام حسان في كتابه « الأصول » أن الصناعة والمعرفة يقابلان تفرقة المحدثين بين العلم المضبوط Exact Science ، وغير المضبوط Inexact Science (٣٥٢) ، فالصناعة هي العلم الذي يصل الى ضبط موضوعه بقواعد دقيقة تؤدي الى التمكن منه ، بينما المعرفة هي العلم الذي لا يضبط موضوعه بالقواعد الشاملة ، مثل متن اللغة والمتاجم ، دون أن يكون في قولنا « غير المضبوط » أى تقليل من قيمة العلم . فالمعرفة عند القوم « ادراك الشيء على ما هو عليه . . . » (٣٥٣) وهو مفهوم ينطوي على عنصر واضح من واقعية التجريبية التى تحتفل بالجزئيات لا الكليات . واذا نظرنا فى كتاب مثل « أدب الكاتب » لابن قتيبة ، نجده ينقسم الى أربعة كتب أولها كتاب المعرفة ، وهو خاص بموضوعات لغوية جزئية غير متبوعة بتواعد ضابطة كعلم النحو ، مثل « معرفة ما يضعه الناس فى غير موضعه » من اللغة ، أو « تأويل ما جاء مثنى فى مستعمل الكلام » . ولقد استخدم الخطاب القديم لفظ التجربة على نحو مشابه لالفاظ العلم والاستدلال والصناعة والمعرفة جميعا . نجده عند ابن وهب مقابلا للقريحة حيث يقول الشاعر :

تهر الأمور بديهة كروية من غيره وقريحة كتجارب (٣٥٤)

ومقابلا للعقل مرادفا للحنكة فى موضع ثان (٣٥٥) ، ومقابلا للعقل والحنكة مرادفا للحكمة فى موضع ثالث (٣٥٦) . ودلالة هذا التفسير السياقى واضحة فى أن التجربة تعنى المعرفة المباشرة الموصلة لأعلى درجات المعرفة : الحكمة .

ووردت الكلمة فى كتاب البيان والتبيين للجاحظ فى تسعة مواضع . فى الأولين كان المعنى أن المشاهدة والملاحظة واختبار النطق تدل على أثر الأسنان فى اخراج الحرف (٣٥٧) . وفى الموضع الثالث أورد ضمن كلام

(٣٥٢) د . تمام حسان : الأصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ م - ص ١١ وما بعدها .

(٣٥٣) الشريف الجرجاني : التعريفات - ص ٢٢١ .

(٣٥٤) ابن وهب : البرهان فى وجوه البيان - تح . د . حفنى محمد شرف - مكتبة

السياب - ١٩٦٩ م - ص ١٦٩ .

(٣٥٥) السابق - ص ٣٢٨ ، ٣٣٢ .

(٣٥٦) السابق - ص ٢٠٦ ، ٢١٥ .

(٣٥٧) الجاحظ : البيان والتبيين - ٦٠/١ ، ٦١ .

لسحبان بن وائل قوله : « وليس الحزم بالتجارب ؛ لأن عقل الغريزة مسلم الى عقل التجربة » (٣٥٨) ، وهى عبارة تذكر بما رواه العتبى عن أبيه ، وذكره القالى فى أماليه ، اذ قال : « العقل عقلان ، فعقل تفرد الله بهنعه ، وعقل يستفاده المرء بأدبه وتجربته ، ولا سبيل الى العقل المستفاد الا بصحة العقل المركب ، فاذا اجتمعا فى الجسد قوى كل واحد منهما صاحبه تقوية النار فى الظلمة نور البصيرة » (٣٥٩) . والعقل الذى تفرد بإيجاده الله ، المصنوع ، المركب ، هو عقل الغريزة عند سحبان . والعقل المستفاد هو عقل التجربة عند سحبان . ومعنى الاستفادة أن العقل يستفاد ، أو يتم تحصيله ، من التجربة . وهذا المعنى يتفق تماما مع المبدأ التجريبي الذى ينص على أن التجربة هى الطريق الصحيح لتحصيل العلم والمعرفة . وفى النهاية فان العقلين : الفطرى أو المركب ، والمستفاد أو الكسبى أو التجريبي ، يتحولان الى قوة فى الانسان ، وسوف نعاود النظر فى علم نفس القوى بعد قليل .

وفى موضع رابع من البيان والتبيين ورد فى خطبة للحجاج : « فكيف تنفعكم تجربة ، أو تعظكم وقعة » (٣٦٠) فعطف التجربة على الوقعة اتساقا مع واقعية - أو وقائية - التصور التجريبي . وفى موضع خامس قال الحجاج : « ولقد فررت عن ذكاء ، وفتشت عن تجربة » (٣٦١) فجعل التجربة مصدرا لنوع من المعرفة العيانية المباشرة الصادقة . وفى موضع سادس قال الكميت فى المدح :

أهل التجارب فى المحا فل والمقاول بالمخاصر (٣٦٢)

وفى موضع سابع قال رجل مادحا : « أدبتهم الحكمة ، وإحكمتهم التجارب » (٣٦٣) فجعل الكميت والمادح التجربة مصدرا للحكمة . وفى موضع ثامن أوصى عبد الملك بن صالح العباسى ابنه قائلا : « طول التجارب زيادة فى العقل » (٣٦٤) محتملا أن تكون التجربة مصدر الحكمة ، وأن تكون مصدرا لما يسمى بالعقل المستفاد . وفى الموضع التاسع نجد الجاحظ يضع بابا عنوانه « باب من البله الذى يعترى من قبل العبادة وترك

• (٣٥٨) نفسه - ٢٧/٢

• (٣٥٩) القالى : الامالى - نشر محمد عبد الجواد الأصمعى بدار الكتب المصرية - بيروت -

١٩٨٠ م - ص ١٦٧

• (٣٦٠) البيان - ١١٤/٢

• (٣٦١) نفسه - ٢١٩/٢

• (٣٦٢) نفسه - ٦٧/٣

• (٣٦٣) نفسه - ٢٦٤/٣

• (٣٦٤) نفسه - ٢٦٨/٣

«التجارب» ، ويقصد به من « آثر الوحدة وترك معاملة الناس ومجالسة أهل المعرفة ، فمن هناك صاروا بلها » (٣٦٥) ، فدل على أن التجربة هي المعرفة المباشرة للعالم ، حيث المعرفة تعنى العلم بالجزئيات ، وهو علم ذو طابع تجريبي .

ونضيف الى هذه السياقات ما قاله الجاحظ في تقديمه لكتابه « الحيوان » حين قال : « فقد أخذ من طرف الفلسفة ، وجمع بين معرفة السماع وعلم التجربة ، وأشرك بين علم الكتاب والسنة ، وبين وجدان الحاسة ، واحساس الغريزة » (٣٦٦) فجعل - صراحة - التجربة بطبيعتها الحسية مصدر العلم . وعلى الرغم من أن الخطاب القديم لم يكن يعنى عناية مباشرة بتحليل ما نسميه « المنهج » ، بالمعنى الذى نعرفه له ، الا أن هذا التحليل لكلمة « التجربة » فى الخطاب القديم يكشف بوضوح قاطع عن الوعى المنهجي بالتجربة منهجا للمعرفة . وقد يقال ان الخطاب القديم لم يعرف التجربة بأنها « ملاحظة الظاهرة بعد تعديلها كثيرا أو قليلا » ، (٣٦٧) ومن المؤكد أن الخطاب القديم لم يتصور التجربة على هذا النحو ، والتمييز بين المفهوم القديم والحديث ضرورة لتجنب الاسقاط . لكن هذا الظن لن يعمى الأبصار عن الحضور الجلى لمفهوم التجربة فى الخطاب القديم بوصفها مصدر المعرفة . وقد يقال ان المنهج فى العلوم الانسانية ليس التجريبية لكنه ما يسميه بعض علماء المناهج « المنهج الكيفى الذاتى » (٣٦٨) وقد تستهويننا تقسيمات أخرى معروفة عند بعض علماء المناهج تميز بين منهج « الواقعة » أو الموضوعية من الخارج ، ومنهج « الماهية » أو الموضوعية من الداخل ، ومنهج « البنية اللاواعية والبنية العميقة » أو الموضوعية من الداخل والخارج ، وما يقترح من منهج رابع لاحتواء مشكلة المناهج يقوم على التفسير والتنبؤ بين الوحدة الوقائية والموقف الكلى (٣٦٩) ، لكننا حين نصصح مفهوم المنهج ليصبح موقفا معرفيا منطقيا اجرائيا مضبوطا ، وليس ضوابط الموضوعية وحدها ، سوف نكتشف أن ما يطرحه تحليل الخطاب القديم على مستوى المنهج صحيح الى حد بعيد .

(٣٦٥) نفسه - ٢٤٠/٢ .

(٣٦٦) الجاحظ : الحيوان - ١١/١ .

(٣٦٧) د . على عبد المعطى : رؤية معاصرة فى علم المناهج - الاسكندرية - دار المعرفة .

الجامعية - ١٩٨٧ م - ص ٧٥ .

(٣٦٨) المصدر السابق - ص ٢٣ - ٢٤ .

(٣٦٩) د . قنصوة : الموضوعية فى العلوم الانسانية - ص ٧٠ .

بل ان تحليل الخطاب ليكشف عن أن مفهوم العقل نفسه كان مفهوما تجريبيا . يقول ابن وهب ان الكتب « نتائج القلب ، وكان المتجاسر على تأليفها انما يبدى صفحة عقله ، ويبين عن مقدار علمه أو جهله » (٣٧٠) قد نتصور لأول وهلة أن العقل ههنا مصدر المعرفة مادام الكتاب نتائج عنه ، واطهارا لصفحته ، وإبانة عن العلم . لكن ابن وهب لا يسمح لنا بهذا الظن ، اذ سرعان ما يقول : « والعقل حجة الله سبحانه على خلقه ، والدليل لهم الى معرفته ، والسبيل الى نيل رحمته » (٣٧١) فدل على أن العقل دليل أو أداة للمعرفة . ذلك أن العقل عند العرب هو التمييز (٣٧٢) ؛ أي أنه أداة للفهم . وابن وهب يقول : « والعقل ينقسم قسمين : موهوب ومكسوب ، فالموهوب ما جعله الله في جبلة خلقه » أما المكسوب فهو « ما أفاده الانسان بالتجربة والعبر ، والأدب والنظر » (٣٧٣) وهنا فارق بين التقسيم الى وهبي وكسبي والتقسيم الشهير في الدافعية الى دوافع أولية وأخرى ثانوية . يتمثل الفارق في أن الفهم القديم كان يرى في الوهبي والكسبي كيانات قائمة ، وأدوات معرفية ، بينما يرى الفهم الدافعي في الدوافع مؤثرات أو مثيرات للسلوك . لها صفة التكرار . وبرغم هذا الفارق يظل التمييز بين الأولى والثانوى قريبا من التمييز بين الوهبي والكسبي ، ويظل الوهبي أوليا ، والكسبي ثانويا ، ويظل من الممكن الحديث عن فهم تجريبي سابق على الدافعية يتمثل في الخطاب القديم . واذا وضعنا الى جوار عبارة اسحاق بن وهب ما سبق أن أوردناه عن سبحان بن وائل فيما رواه الجاحظ ، وعن العتبي عن أبيه فيما رواه القالي ، من التمييز بين عقل الغريزة وعقل التجربة ، أو بين العقل المركب والمستفاد ، فسوف يظهر مدى حضور وشيوع هذا الفهم الأدوي التجريبي للعقل . ومادام العقل نفسه مفهوما على نحو تجريبي فان المنهج كله - بالضرورة - تجريبي .

وفكرة الموهوب تؤول الى الجبلة التي تؤول بدورها الى فكرة الطبيعة التي تحتل أهمية كبيرة في الفكر التجريبي العربي . يقول ابن منظور : « الطبع والطبيعة : الخليقة والسجية التي جبل عليها الانسان » (٣٧٤) ويقول : « والطباع : ما ركب في الانسان من جميع الأخلاق التي لا يكاد يزاولها من الخير والشر . والطبع : ابتداء صنعة الشيء » (٣٧٥) فمادة

(٣٧٠) البرهان - ص ٥٠ .

(٣٧١) نفسه - ص ٥٢ .

(٣٧٢) ابن منظور : لسان العرب - مادة عقل - ص ٣٠٤٦ .

(٣٧٣) البرهان - ص ٥٣ .

(٣٧٤) اللسان - مادة طبع - ص ٢٦٣٤ .

(٣٧٥) السابق - ص ٢٦٣٥ .

« الطبيعة » اللغوية تفضى الى الخليقة ، والسجية ، والجيلة ، والتركيب ، والصناعة . ان الطبيعة مصنوعة - برغم تناقض اللفظين - وفكرة « الصناعة » أساس في الفهم . ان الصناعة تركيب ، أو مزج ، أو خلط دقيق لعناصر ثابتة أو كالثابتة . هذا الفهم هو ما يتيح للفظ الصناعة أن يتحرك دلاليا من معنى ديني هو خلق العالم الى معنى علمي هو العلم المضبوط بالقواعد أو القوانين . أما عن العناصر فقد حاولت الفلسفة القديمة أن تحصرها في أربعة : الماء ، والهواء ، والتراب ، والنار ، ونظرت اليها نظرة تجريدية . ولقد لقي هذا الحصر ، وهذا التجريد غير الواقعي أو التجريبي ، نقدا . كان أحيانا كليا مهذبا يؤكد أن ألفاظ الفلسفة القديمة تهول بلا معنى (٣٧٦) ، فهي تجريدية لا معنى لها في الواقع التجريبي ، وكان أحيانا نقدا هجائيا مقذعا فاحشا (٣٧٧) . ولنضع نموذجا على الفهم التجريبي العربي للنسق التركيبي لعناصر الطبيعة ، وليكن تحليلهم لفكرة الوحدة التربوية :

« فأما الخواص الخالص فانهم قالوا : العرب كلهم شيء واحد لأن الدار والجزيرة واحدة ، والأخلاق والشيم واحدة ، وبينهم من التصاهر والتشابه والاتفاق في الأخلاق وفي الأعراق من جهة الخؤولة المرددة والعمومة المشتبكة ، ثم المناسبة التي بنيت على غريزة التربة وطباع الهواء والماء ، فهم في ذلك شيء واحد في الطبيعة واللغة ، والهمة والشمائل ، والمراعى والراية ، والصناعة والشهوة » (٣٧٨) .

أما « الخواص الخالص » فهي علامة على أن خطاب الجاحظ عن الخواص هنا خطاب علمي منهجي . وأما الوحدة هنا فمردودة الى وحدة الطبيعة والأمور المكتسبة كاللغة والنسب . وفي مقام الطبيعة ذكروا عناصر ثلاثة : التربة والهواء ، والماء . ولم يذكروا النار لأنها ليست عنصر وحدة . ذلك أنهم يفكرون في العناصر بمدلولات واقعية تجريبية مادية . الماء هنا ليس الماء الذي تخلق منه العالم عند طاليس ، وهو ماء مثالي مجرد . أما الماء ههنا فهو الماء الصحيح الذي يتصارع حوله العرب . وطبيعة الصحراء ، بسخونة هوائها ، أو عنف رياحها ، وندرة مائها ، عوامل واحدة تسم العرب جميعا بطابعها . لهذا لم تذكر النار لأنها لا دور لها في

(٣٧٦) راجع مقدمة ابن قتيبة لأدب الكاتب - ص ٣ - ٤ .

(٣٧٧) راجع الخبر المقذع بين باذنجانة والشاعر المعروف بالمخنث في طبقات الشعراء

لابن المعتز - تم : عبد الستار فراح دار المعارف - ط ٤ - ١٩٨١ م - ص ٣٣١ .

(٣٧٨) البيان والتبيين - ١٦٩/٣ .

الأمر بالتحليل الواقعي التجريبي . وشبيه بهذا الموقف موقف الجاحظ من الموانع التي تمنع البالغ من استيعاب المعارف ، إذ يردّها الى « أمور في أصل تركيب الغريزة » تنقسم عنده الى : موانع من قبل الأخلاط الأربعة على قدر القلة والكثرة والكثافة والرقّة ، وموانع من جهة سوء العادة ، وموانع من الشواغل العارضة ، والقوى المنقسمة ، (٣٧٩) فجمع فكرة الأخلاط الأربعة مع فكرة العادة ، مع فكرة المكسوب المتمثلة في الشواغل العارضة ، وانقسام القوى ، فضلا عن فكرة القوى نفسها . وهذه عناصر الفهم التجريبي القديم . ولقد نقد التجريبيون المحادّثون فكرة العلة الأرسطية على أساس أن العلة التي تنتج معلولا تحتوى على « قوة » غامضة ، أو « هوية ثابتة بين تصورين » مستبدلين بهذه الفكرة فكرة العادة التي ترى في العلة تعاقبا زمنيا (٣٨٠) . لفكرة العادة حضور في الخطاب القديم .

يقول الجاحظ :

« ينبغي لكم بديا أن تعرفوا الطبيعة والعادة ، والطبيعة القريبة من الصنعة ، والمكن من المنتج ، وأن الممكن على ضربين فمنه ما يكون لعلة موضوعة يتجاوز دفعها ، وفصل ما بين العلة التي لا يتجاوز دفعها ، وهي على كل حال علة ، وبين الامتناع الذي لا علة له الا عين الشيء وجنسه » (٣٨١) .

وهذه فكرة العادة مرتبطة بفكرة الممكنات ، وهما جوهر في الفهم التجريبي عموما والصورة العربية القديمة منه على نحو الخصوص . وإذا جمعنا آليات ومفاهيم الخطاب التجريبي القديم : العادة ، الممكن ، التركيب ، الطبيعة ، الصناعة ، وضعناها في ضوء كلام الجاحظ عن الوحدة العربية فإننا نستطيع أن نخرج بتصوّر اجتماعي جغرافي ، يروغ الى تصوّر المجتمع نمطا من أنماط تركيب العناصر الطبيعية ، فتركيبها يؤدي الى التربة الصحراوية بمناخها الخاص ، وطبيعة مائها المميزة ، مما ينعكس على البشر والمجتمع ، ويكون طبيعتهم الخاصة بهم .

ولم يكن حظ مفهوم « النفس » مختلفا عن المفاهيم التجريبية الأخرى . فلقد فهمت على نحو مشابه لفهم العقل . فالنفس - فيما يقول

(٣٧٩) السابق - ١٧٠/٣

(٣٨٠) وليم جيمس بعض مشكلات الفلسفة - ص ١٧٢ ، ١٦٥ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٥ .

(٣٨١) الحيوان - ٣٧٣/٣ .

ابن خالويه - هي ما يكون به التمييز (٣٨٢) ، وذلك العقل أيضا ، خاصة أن القلب كان عندهم صاحب التفكير كما جاء في عبارة مالك بن دينار : القلب اذا لم يكن فيه فكرة خرب (٣٨٣) . وكما أن العقل ينقسم الى موهوب ومكسوب فان النفس - فيما يروى عن ابن عباس - نفسان : احدهما نفس العقل الذي به التمييز ، والاخرى نفس الروح الذي به الحياة (٣٨٤) . والنفس التي يكون بها التمييز قد تكون نفسين كذلك ، ومنه قول الشاعر :

يؤامر نفسه وفي العيش فسحة
أيسترجع الذوبان أم لا يطورها ؟

وأنشد الطوسي :

لم تسدر ما لا ولسيت قائما
ولم تؤامر نفسك مهترسا
عمرك ما عشت آخر الأبد
فيها وفي اختها ولم تك

وقال آخر :

فنفسي نفس قالت : أنت ابن بجدل
تجد فرجا من كل غمي تهابها

ونفس تقول اجهد نفسك لا تكن
كغاضبة لم يغن عنها خضابها (٣٨٥)

وذاات التصور الثنائي التجريبي للنفس هو ما نجده عند الأطباء القدماء الذين تصوروا أن النفس مزاج وتأليف بين الطبائع الأربع ، أو شكل البدن وتخطيطه ، أو جسم لطيف داخل في البدن وسائر فيه (٣٨٦) . هذا التوازي النفسجسمي صورة من صور التركيب الثنائي للطبيعة الذي قامت الفلسفة الوجودية على نقضه (٣٨٧) . وفي الامكان أن نختصر هذا التصور في مصطلح لعل الدكتور جابر عصفور

(٣٨٢) لسان العرب - مادة « نفس » - ص ٤٥٠٠ .

(٣٨٣) ابن المعتز : كتاب البديع - تج : كراتشكوفسكى - العراق - مكتبة التنبي -

ط. ٢ - ١٩٧٩ م - ص ٢ .

(٣٨٤) اللسان - مادة نفس - ص ٤٥٠٠ .

(٣٨٥) اللسان - مادة نفس - ص ٤٥٠٠ وقارن بيتي الفرزدق في البديع لابن المعتز -

ص ٥٤ .

(٣٨٦) د. ابراهيم مدكور : في الفلسفة الاسلامية - ص ١٢٦ .

(٣٨٧) د. نجيب الشاروني : فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية الفصل الاول :

اولا : الجسم اشكال طبيعي ص ص ٩ - ٣٣ .

أول من وضعه ، وهو « سيكولوجية الملكات » (٣٨٨) ، وعلينا الآن أن نلقى بعض الضوء عليه .

ويشار بمصطلح سيكولوجية الملكات Faculty Psychology الى تفسير الظواهر العقلية بارجاعها الى نشاط قدرات معينة مثل الذاكرة والخيال والارادة والانتباه وما شابه ذلك (٣٨٩) . وتتلخص النظرية حينئذ في أن العقل مكون من مجموعة من القوى والملكات (٣٩٠) ، والملكة قدرة فطرية للعقل ، تعد ذاتا مستقلة مع تأثيرها وتأثيرها في الملكات الأخرى (٣٩١) . هذا ما ينطبق على الحركة الفلسفية المدرسية في العصور الوسطى ، خاصة أوغسطين ، وتوماس الأكويني (٣٩٢) . ويمكن أن نعلمه مع الوجوديين على ثلاثية : المعرفة ، والوجدان ، والارادة ، الشائعة في علم النفس (٣٩٣) . ويمكن أن نعلمه على الفلسفة القديمة ، يقول أفلوطين : « ان النفس تتجزأ بعرض ، وذلك أنها اذا كانت في الجسم قبلت التجزئة بتجزؤ الجسم ، كقولك ان الجزء المفكر هو غير الجزء البهيمي ، وجزؤها الشهواني غير الجزء الغضبي » (٣٩٤) . وفي نفس الوقت يشار بالمصطلح الى مدرسة المانية يتزعمها عالم يدعى جال Gall ولقد نشأ مبدأ الملكات العقلية خلافا للنظرية الترابط Association Theory مقسما العقل الى أقسام مثل الذكاء ، والعواطف ، والارادة ، الخ . مما أفضى الى فكرتين : الأولى هي علم قراءة الجماجم Phrenology عند جال حيث يتم ربط القدرات بمناطق مخية definite carnial areas تأكيداً للعلاقة بين الخصائص الفيزيائية والعوامل الشخصية فيما يشبه علم الفراسة الشعبي ، وهو ما بلوره جال فيما يعرف بالخرائط.

(٣٨٨) د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - دار المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٦٢ ، ٦٨ ، د. قاسم مومني : نقد الشعر في الرابع الهجري - القاهرة - ١٩٨٢ م - ص ٢٨١ .

(٣٨٩) د. الحفني : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي - ٢٩٩/١ .
(٣٩٠) د. انتصار يونس : السلوك الانساني - القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٤ م - ص ٨ .

(٣٩١) روتر : علم النفس الاكلينيكي - ت. د. عطية محمود هنا - دار الشروق - ط ٢ - ١٩٨٤ م - ص ٩٦ ، حامد عبد القادر وآخرون : في علم النفس - القاهرة - مطبعة المعرفة - ط ١ - ١٩٣٢ م - ٢٩/١ ، ٣٠ .

(٣٩٢) طلعت منصور وآخرون : أسس علم النفس العام - الأنجلو المصرية - ١٩٨١ م - ص ٢٧ وما بعدها .

(٣٩٣) ماكوري : الوجودية - ص ١٩٩ ، ٢٥٢ .

(٣٩٤) أفلوطين عند العرب - نج : د. عبد الرحمن بدوي - الكويت - ط ٣ - ١٩٧٧ م - ص ٣٨ .

مفهوم الابتاع ١٢٩

الفريينولوجية Phrenological charts (٣٩٥) . والفكرية الثانية هي الدفاع عن تقديم مواد التدريب في المدارس لأجل تدريب القدرات وتنميتها . ومع القول بفكرة التدريب فإن جال يرى أن الملكات موروثة (٣٩٦) . ولقد نقض العلم الحديث تصورات جال وسكونية التفسير بالملكات ، مع بقاء خرائطه ذات نفع .

أما عن علم نفس الملكات عند العرب فإنه على المعنى العام لا المعنى المراد عند جال ، وذلك المعنى العام يتسق تماما مع التصور التجريبي العربي القديم .

وهناك مشكلتان تعترضان قبول هذا التحليل لعلامات المنهج في الخطاب القديم : الأولى تتعلق بالالجاح الدائم على دور الاسلام في بناء الحضارة الاسلامية ، وهو بوصفه ديناً ليس مجرد بحث تجريبي ، والثانية تتعلق بالالجاح الدائم على دور أرسطو . والواقع أن انخراط الدارسين في البحث المقارن بين النقد القديم وأرسطو ، أو بينه والقرآن ، له ضرره في صرف الأذهان عن قراءة نصوص النقد في بناء خطابها الخاص بمعزل عن أشياء تقع خارجها .

أما عن مسألة الدين فهي تنتمي الى مستوى من الخطاب نسبيته بالخطاب الأولى لا العلمي ، وفي الالجاح عليه دراسة للتفاعل بين مستويات الخطاب ، لكنها في غياب نظرية الخطاب تقع في الخلط بين المستويات . وأما عن اليونان فإن المقارنة يجب أن تعقد بين ما هو أولى عند اليونان (الفلسفة) ، وما هو أولى عند العرب ، لا ما هو منهجي . وهناك تمييزات كثيرة في هذا الصدد لم تكتشف بعد . من نماذجها التمييز بين مفهوم الديميورج (الصانع) عند أفلاطون (٣٩٧) ، ومفهوم الله عند العرب ، فالأول ذهني ، والآخر سمعي أو ثقلي . هذا الفارق وحده كاف للكشف عن الفارق بين التصور المثالي اليوناني ، والديني العربي . أما عن أرسطو فلقد وضعت دراسات عليه تحاول أن تصور الأرسطية فلسفة تجريبية محاولة حثيثة ، حتى ان احداها لتذهب الى أن بحث أرسطو عن « الصورة » eidos بحث عن الصورة النوعية أو الماهية المغروسة في الطبيعة (٣٩٨) .

Freyer, Henry. Sparks, Generat Psycdotogy, New York, (٣٩٥)
Barnes & Noble, INC. 4th edition, 1934. p. 206.

(٣٩٦) د. عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس - ص ٢١ ، ٢٢ .

(٣٩٧) د. محمود حمدي زقزوق : تمهيد للفلسفة - القاهرة - الأنجلو المصرية -

١٩٧٦ م - ص ٢٦٤ .

(٣٩٨) د. محمد النشار : نظرية العلم الأرسطية - ص ٢٥٤ .

بوصفها فكرة تجريبية مع أن فكرة الصورة أو الماهية فكرة مثالية خالصة . ولقد كشفت هذه الدراسة نفسها في مواضع عديدة عن جوانب مثالية في نظرية العلم الأرسطية (٣٩٩) ، وهي جوانب كفيفة بدحض فكرة تجريبية أرسطو . وهناك دراسات أخرى تقول بازدواجية المنهج الأرسطي : جانب مثالي وآخر واقعي (تجريبي) (٤٠٠) . ومن الجلي أن القول بالثنائية المنهجية لا يحسم مشكلة المنهج بل يحيل على علاقة غامضة بين طرفين ، كأنها مسألة كميات متغايرة بلا نظام ثابت . وجوهر المشكلة يكمن في تصور الباحثين أن المنهج المثالي لا يعالج الا ميثافيزيقيات . الحق أنه - ككل منهج - يعالج مشكلات الفكر والحياة ، مما يجعله يبدو أحيانا غير مثالي بسبب طبيعة الموضوع الذي يعالجه ، لا طبيعة المنهج نفسه . ومنهج أرسطو ليس المثالية المفارقة المستقلة عند أفلاطون ، وليس المثالية العقلية عند سقراط ، وليس المثالية الذاتية الشعورية عند هوسرل أو ميرلو بونتي ، وليس المثالية الوجودية عند هيدجر أو سارتر ، لكنه المثالية الموضوعية المحايدة (٤٠١) . وهذا كله مختلف عن المنهج التجريبي في العلم العربي . وإذا ظهر تأثير من العالم العربي القديم بأرسطو فإن المعالجة السليمة لا تكتفى بأن تصيح : هنا تأثير بأرسطو ، لكنها يجب أن تقول : هنا قراءة تجريبية لأرسطو .

(٣٩٩) نفسه - ص ٩٨ ، ٢١٣ - ٢١٧ على سبيل المثال .

(٤٠٠) د . عبد الرحمن بدوي : أرسطو - بيروت - دار القلم - ط ٢ - ١٩٨٠ م .

ص ١١٢ .

(٤٠١) من الشائع استخدام كلمة معايشة بمعنى شعورية لكنها تستخدم هنا إجرائيا .

بمعنى متمكنة في مكان أي غير مفارقة .

تعريف المفهوم

الابداع الفنى فى ضوء المنهج التجريبي القديم ظاهرة طبيعية ، تؤول فيها الى قدرة ، أو ملكة ، تتكون عن تراكيب أو مزاج عناصر الطبيعة فى الانسان ، وتشبه العنصر المستقر الثابت فى استقرار سماتها ، وتشبه العنصر المشع القلق ابان نشاطها .

و « يصدق » هذا المفهوم على كثير من المصطلحات نصنفها كما يلى :

١ - أمراض الابداع :

هذا موضوع طالما أهمله دارسو النقد القديم . والمحدثون مشغولون أمامه بالتساؤل : أيهما دافع الى الآخر الابداع أم المرض ؟ ودلالة «المرض» فى هذا السياق هى الدلالة الباثولوجية المعروفة فى العلاج النفسى Psychotherapy ، أى العصاب ، والذهان ، والفصام ، والهلاوس ، الخ . أما المرض بمعنى ما يعوق أو يعطل الابداع خاصة ، وان لم يكن مرضاً بالمعنى العام ، فهذا ما لا يمكن استنباطه الا من الخطاب النقدي القديم . فى هذا الصدد نستطيع أن نميز بين شيئين :

(أ) أمراض تعوق الابداع :

تلك هى جميع العيوب التى لا تفسد فعل الابداع كل الافساد ، وتقلل من قدره - أحيانا - فحسب . وكلها راجعة الى عيوب فسيولوجية أو نطقية . فالتمتاز مثلاً - من يتتبع لسانه فى التاء ، والفأفة من يتتبع فى الفاء (٤٠٢) . ومن الخطباء من كان أشغى (بارز الأسنان العليا ، ويقول الثعالبي انه اختلاف المنابت) (٤٠٣) ، أو أروق (ركوب السن الشفة ، وعند الثعالبي طولها) (٤٠٤) ، أو أشدق (سعة الشدين) .

(٤٠٢) البيان والتبيين - ط السندوبى - ٤٦/١ .

(٤٠٣) الثعالبي : فقه اللغة وصر العربية - ص ١٠٣ .

(٤٠٤) السابق والصفحة .

أو أفقم (مثله ، وعندئذ الثعالبى تقدم الأسنان السفلى على العليا) (٤٠٥) .
لا ريب أن هذه العيوب أساس ملحوظاتهم الثرية فى علم الأصوات ،
وقريبة من علم الفصاحة . وكلها أمور تعيب المبدع ولا تحبط عمله تماما ،
كما أن واصل بن عطاء استطاع أن يهزم لشغته فى الرأى ، فلدرب نفسه
على اسقاط الرأى وكلماتها من خطبه ، حتى أتقنها (٤٠٦) .

(ب) أمراض تعطل الابداع :

أخطرها العى والحصر ، وهم يتعوذون منهما تعوذهم من جميع
الشروع (٤٠٧) . بعدهما الفه ، ثم المفحم ، ثم اللجلج ، ثم الأبكى (٤٠٨) .
ومن تلك الأمراض الحبسة وهى ثقل الكلام ، والحكمة وهى ذهاب آلة
المنطق وعجز أداة اللفظ حتى لا تعرف المعانى الا بالاستدلال (٤٠٩) .
والرثة حبسة فى اللسان وعجلة فى الكلام (٤١٠) . واللفظ دخول بعض
الكلام فى بعض (٤١١) . وهم يخلصون الشاعر بالمفحم والمخطيب
بالبكى (٤١٢) . وقد يعذرون المبدع فى التشديق والتعير والتعيب
(من الفئة الأولى) ولا يعذرون فى العى والحصر (٤١٣) .

ونستطيع أن نقارن هذه الحالات بما يعرف فى الدراسات الحديثة
باسم علم أمراض الكلام Speech Pathology ، وكلها تمثل عيوباً
للكلام speech defects ترجع الى عيوب جهاز النطق ، وهى أسباب
فسبولوجية تخلص من الأسباب النفسية والبيئية التى يهتم بها
المحدثون (٤١٤) . والتأتأة والقفأة فى الدراسة الحديثة تؤدى الى الكلام
المتشنج spastic speech ، وسكتة الكلام speech block (٤١٥) .
والحبسة Aphasia فى الدراسات الحديثة مرض نفسى يصيب المبدع .

(٤٠٥) المصدر السابق والصفحة - والبيان ٥٧/١ .

(٤٠٦) البيان - ٣٠/١ .

(٤٠٧) البيان - ٢١/١ .

(٤٠٨) فقه اللغة - ص ١٠٨ .

(٤٠٩) البيان - ٤٨/١ .

(٤١٠) فقه اللغة - ص ١٠٦ .

(٤١١) البيان : ٤٧/١ وقارن بما سماه فرويد الادغام وهو دمج كلمتين معا .

المحاضرات التمهيدية : ص ٢٠ .

(٤١٢) البيان ٢٩/١ .

(٤١٣) نفسه والصفحة .

(٤١٤) د . حامد عبد السلام زهران : الصحة النفسية والعلاج النفسى - عالم الكتب -

ط ٢ - ١٩٧٨ م - ص ٥١٧ ، ٥١٨ .

(٤١٥) د . الحطنى : موسوعة علم النفس - ٣٢٤/٢ ، ٢٢٧ .

وغير المبدع خلافا للمعالجة القديمة . والعرب يقصدون بالحسبة الحسبة الكلامية فحسب ، أما النسيانية ، والارتباطية ، والاختلاجية ، والتعبيرية ، والحركية ، والحسية ، والكلية ، والبصرية ، فغير مشار إليها في الخطاب القديم . والحسبة من اضطرابات الترابط ، فهي تحطيم جزئي أو كلي للعملية الترابطية نتيجة تلف عضوى فى الدماغ ، ومن أعراضها عدم القدرة على الكتابة *agraphia* ، أو القراءة *alexia* ، أو محاكاة الإيماءات *amimia* ، أو التلفظ *anarthria* ، أو التعرف على أجزاء الجسم أو تعريفها *aphonia* ، أو استحداث أصوات معينة *agnosis* ، أو معرفة المعنى المرتبط بمثير حسى *autoagnosis* (٤١٦) . ويذكر زوريف وبلومشتين أن علم الحسبة *Aphasiology* يربط هذا المرض باصابة منطقة فى الدماغ تسمى منطقة بروكا ، تسبب مرض حسبة بروكا *Broca's aphasia* ، الذى يسبب انفصالا بين القدرة على التلفظ وما ينطق المريض بالفعل (٤١٧) .

وثنائية القدرة والانجاز تلوح وراء فئتي الأمراض السابقتين . فما يعوق الابداع تكتمل فيه القدرة دون الانجاز ، وما يعطل الابداع يتعثر فيه الانجاز بتعثر القدرة ذاتها .

٣ - مصطلحات الملكة :

من مثل الطبع ، والقدرة ، والقوة ، وأحيانا البديهة ، وما الى ذلك . والملكة نتاج المزاج الانسانى ، أو تركيب عناصر الطبيعة فى الانسان ، وهى فارق نوعى بين المبدع وغير المبدع . واتساقا مع سعى التجريبية الى التحكم فى الظواهر ، تضمن الخطاب القديم اجراءات لهذا الغرض على مستويين :

(أ) اثارة الملكة وذلك بضربين :

١ - بتدخل خارجى : وذلك ما يسمى بالامتحان حين يخرج الناقد ، أو المتلقى ، أو المبدع المنافس ، أحد المبدعين ليمتحن ملكته وقدرته على الابداع . وكان هذا يحدث كثيرا فى الأسواق والنوادر وقصور الأمراء ، حتى أصبحت كلمة الامتحان مرادفة للنقد ، اذ الناقد يمتحن الشاعر كما

(٤١٦) د . الحفنى : موسوعة علم النفس - ٦٠/٢ .

(٤١٧) Edgar. B. Zurif & Sheila. E. Blumstein, Language & The Brain, Linguistic Theory & Psychological Reality, edited by : Halle, Bresman, & Miller, London. Cambridge, 1981, p. 229, 230.

يتمتع الشعر ، وأصبح الامتحان شرط البراعة . يقول ابن قتيبة : « والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي ، وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشى الغريزة . وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزجر » (٤١٨) فجعل الامتحان شرطاً للطبع ، أو قوة الملكة ، والشعر مرآة رائقة رنقة لا تظهر ما في الطبع أو الغريزة من رونق ووشى . ويشيع الامتحان في الخطاب في ظل ما سوف نطلق عليه في تطور المفهوم المنهجي للابداع الفني اسم « المفهوم الأسلوبى » .

٢ - بجهد ذاتي يبذله المبدع ويطلب منه ، فيقول بشر بن المعتمر في صحيفته « خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك واجابتهما اياك » (٤١٩) . ويقول أبو تمام موصياً الباحث : « تخير الأوقات وأنت قليل الهموم صفر من الغموم ، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الانسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر ، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم » (٤٢٠) . وهناك مادة وفيرة في هذا الشأن (٤٢١) ، كلها تتجه الى تنبيه المبدع الى لحظات انطلاقه واغتنامها . وجميع ما سوف يشار اليه خاصاً بتنمية الملكة يأتي في المقام الثاني بعد النجاح في اثارها بهذين الاجرائين : الخارجى والذاتى .

(ب) تنمية الملكة :

والمراد هو الارتفاع بقدرات الملكة الى مرتبة « الفحولة » ، وهى أعلى مراتبها . ويتم هذا في الخطاب القديم على نحوين : أولهما تقويم العمل الفنى مما يساعد على توجيه الملكة الى الأفضل . وثانيهما توجيه المبدع الى أدوات مباشرة خاصة بتنمية الملكة ، ويتميز في هذا الصدد أداتان : المران والثقافة . والدعوة الى المران في الخطاب القديم كانت ملحة . وقد قال رجل لخاله بن صفوان : « انك لتكثر . فقال : أكثر لضربين أحدهما فيما لا تغنى فيه القلة ، والآخر لتمرين اللسان فان حبسه يورث العقلة ... » (٤٢٢) وهذا ما أراده العتابى حين قال « اذا حبس اللسان

(٤١٨) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - تح : أحمد محمد شاكر - دار المعارف - ١٩٨٢ م - ٩٠/١ .

(٤١٩) البيان - ١٠٤/١ . وابن رشيقي : العمدة ٢١٢/١ .

(٤٢٠) العمدة - ١١٤/٢ .

(٤٢١) العمدة - ٢٠٤/١ - ١١٧ ، العسكري : الصناعتين - تح د : مفيد قبيصة - بيروت ط ١ ١٩٨١ م - ص ص ١٥١ - ١٧٠ .

(٤٢٢) المبرد : الكامل - بيروت - مكتبة المعارف - ٢٤٦/١ .

عن الاستعمال اشتدت عليه مخارج الحروف » (٤٢٣) ، وما أراد به الجاحظ حين استخدم ألفاظ : مقامات ، وسياسات ، وكلف ، ورياضيات (٤٢٤) .

أما عن الثقافة فمعناها الحديث مجموعة الانماط الحضارية والساكنية والمعرفية التي يكتسبها الفرد في بيئته ، أما دلالة اللفظ في الخطاب القديم فماخوذة من تقويم قناة الرمح ، ومحولة الى معنى التهذيب (٤٢٥) . فإذا طلبنا المعنى الحديث في الخطاب القديم فأننا نلتزمه تحت مصطلح « أدب » أو « آلة » . وما يقصده ابن قتيبة بكلمة « أدب » في « أدب الكاتب » هو تحصيل معارف مختلفة لغوية ، وطبيعية ، ورياضية ، ودينية ، وتاريخية ، (٤٢٦) ويجمع الى هذه المعرفة النظرية المعرفة العملية التي تتمثل في « . . أن يمتحن معرفته بالعمل في الأرضين لا في الدفاتر ، فإن المخبر ليس كالمعاين » (٤٢٧) . ويجمع اليه آداب النفس من العفاف ، والحلم ، والصبر ، الخ (٤٢٨) . وهذا الاستعمال لكلمة أدب هو ما تواتر في الخطاب القديم ، فنجد ابن الأثير في القرن السابع يذكر في « آلات علم البيان وأدواته » معارف كثيرة ، كلها نظرية ، مثل معرفة علم العربية من النحو والتصريف ، ومعرفة الألفاظ المتداولة من اللغة (٤٢٩) الخ . ثم عاد فوسع دلالة « الآلة » المطلوبة لتشمل « التشبث بكل فن من الفنون ، حتى أنه يحتاج الى معرفة ما تقوله الناذبة بين النساء ، والماشطة عند جلوة العروس ، وإلى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة ، فما ظنك بما فوق هذا ؟ والسبب في ذلك أنه مؤهل لأن يهيم في كل واد ، فيحتاج أن يتعلق بكل فن » (٤٣٠) . إلا أن ابن الأثير في استخدامه لكلمة « آلة » أسقط المعرفة العملية ، وآداب النفس ، كما ذكرهما ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري ، فضيق النظر بأن ركز على المعارف الثمانية التي حددها ، مهملا الجانب العملي والخلقى ، مؤكدا على المزيد من الأدوية والآلية .

وطبيعة الملكة في الخطاب القديم تشي بأنها قدرة عقلية طبقا لما يقضى به علم نفس الملكات . هذا يردنا الى العلاقة بين العقل والقلب في فعل

(٤٢٣) الكامل - ٣٧٠/١ .

(٤٢٤) البيان والتهذيب - ٣٠/١ ، ٩٠ .

(٤٢٥) أساس البلاغة - ص ٤٦ .

(٤٢٦) ابن قتيبة : أدب الكاتب - ص ٩ - ١٥ .

(٤٢٧) أدب الكاتب ص ٩ - ١٠ .

(٤٢٨) نفسه - ص ١٦ ، وانظر العمدة ١٩٦/١ .

(٤٢٩) ابن الأثير : المثل السائر - تج : د . أحمد الحوفي وآخر - نهضة مصر -

٤٠/١ - ٤١ .

(٤٣٠) نفسه - ٦٢/١ .

فانه يعلن عن شيوع هذا التصور للملكة العقلية . والصورة في البيت الثاني تؤكد سيادة العقل كسيادة الفارس على الجواد . وليس عيبا أن مقابل اللب الفارس المسيطر هو المفحم ، فتلك علامة على أن المراد هو الطبيعة العقلية للقدرة المبدعة . فاذا قال ابن قتيبة : « وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف ، منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب » (٤٣٨) ، وإذا أوصى أبو تمام الباحثى قائلا : « واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة الى حسن نظمه ، فان الشهوة نعم المعين . . . » (٤٣٩) فليس المراد الا الاشارة الى موضع العاطفة قبل العقل فى الآلية السالفة . أما الجرجاني فيقول فى الوساطة : « أنا أقول - أيدك الله - ان الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه . . . » (٤٤٠) مؤكدا الطبيعة العقلية لفعل الابداع مشيرا الى الملكة بالفاظ الطبع والذكاء ، ومشيرا الى تنميتها بلفظى الرواية والدربة ، موضعا أن الهدف هو رفع قوة هذا الطبع المبدع بكل الأسباب أو الوسائل . والعاطفة فى هذا السياق تمثل العامل الفردى فى تحريك الملكة أو تنشيطها ، لكن هناك عوامل اجتماعية أخرى تدور حول فكرة البيئة . فما يروى عن « اجتماع القبائل بشعرائها » (٤٤١) ليس الا تأكيدا على الوعي بالآثر الذى تحدثه البيئة فى المبدع . ومن هنا فان الشعر يكثر بالحروب ، (٤٤٢) وتفاوت الطبائع بين السهولة والتوعر يرجع الى اختلاف البيئة بين البداوة والحضارة كما أن شعر عدى - وهو جاهلى - أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة ، للآزمة عدى الحاضرة (٤٤٣) . ان نشأة فن الشعر كانت استجابة لحاجات بيئية ، يقول النهشلى :

« ولما رأت العرب المتشور يند عليهم ،
ويتفلت من أيديهم ، ولم يكن لهم كتاب يتضمن
أفعالهم تدبروا الأوزان والأعاريف ، فأخرجوا
الكلام أحسن مخرج بأساليب الفناء فجاءهم

(٤٣٨) الشعر والشعراء - ص ٧٨ ، ٧٩ .

(٤٣٩) العمدة - ٦٥/١ .

(٤٤٠) الجرجاني : الوساطة - تج : محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى - القاهرة - ط ٢ - ١٩٥١ م - ص ١٥ .

(٤٤١) العمدة - ٦٥/١ .

(٤٤٢) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء - تج : محمود محمد شاكر - ٢٥٩/١ .

(٤٤٣) الجرجاني : الوساطة - ص ١٧ ، ١٨ .

مستويا • وراؤه باقيا على مر الأيام ، فالفوا ذلك
وسموه شعرا « (٤٤٤) •

فالامر عندهم ليس أمر استجابة الحداثة لوقع أخفاف الابل ، لكنه
الوعى التاريخي للمجتمع الذى يطالب بتسجيل وتخليد وجوده • ان
الشعر هو المعابد العربية التى يسجلون على « أعمدتها » الوعى التاريخي
للجماعة • وبالإمكان مقارنة نقوش أعمدة المعابد ، بنقوش الشعراء على
عمود الشعر •

واذا تذكرنا ملامح المنهج التجريبي القديم فسوف نجد أن الطبع
يشتق من الطبيعة ، وأن البيئة مشتقة كذلك منها ، ذلك أن عناصر
الطبيعة تتركب فيما بينها فتؤلف هذا وذاك •

من هنا لم يعط التطور حقه فى بناء المنهج • ومع أن المناقد القديم
كان يعترف بوجود تطور فى الظاهرة الأدبية ، وكان يسجل ما يراه أحيانا
من تغير فى الملكة والبيئة يجعله يدعوا الى الأخذ بالرواية والحفظ لتقوية
الملكة (٤٤٥) ، أو ما يراه من أن الشعراء يكررون معانى استنفدها
السابقون ، (٤٤٦) ويرفض ربط أحكام القيمة بمعيار التقدم أو التأخر فى
الزمن فاتحا الباب للمتأخر زمنا حتى يسبق بشعره قيمة ، (٤٤٧) الا أنه
يعود فلا يستجيب لمحاولة الشعراء الخروج عن أغراض الشعر فى صورتها
التقليدية ، (٤٤٨) فلقد كانت هذه الأغراض تمثل طبيعة الشعر ،
والخروج عليها خروجا على الطبيعة ، وافسادا للطبيعة ، وخروجا على
المجتمع بالمثل ، مادام المجتمع جزءا من الطبيعة فيه ما فيها من ثبات •
ومن هنا كان الزمن عنصرا محايدا فى التصور المنهجي القديم (٤٤٩)
مصاحبا للتطور ، يكشفه ، ويكشف ظهور القوى الفاعلة فى الظاهرة
الأدبية التى لم تحظ بالنضج والظهور من قبل • ويتوقف الانكشاف
أو النضج والظهور على القوى الفاعلة الفردية والجماعية المردودة جميعا الى
الطبع ، أو الطبيعة •

(٤٤٤) المتع ص ٢٣ وقارن بالعمدة ٨٢/١ حيث يفضل ابن رشيق الشاعر على الغطيب
لحاجتهم الى الشاعر فى تخليد المآثر ... الخ •

(٤٤٥) الوساطة - ص ١٥ ، ١٦ - والعمدة ١٩٦/١ - ١٩٨ •

(٤٤٦) الوساطة - ص ٥٢ •

(٤٤٧) الوساطة - ص ١٥ - والعمدة ٢٠٠/١ - والشعر والشعراء ٦٢/١ •

(٤٤٨) الشعر والشعراء ٦٢/١ ، ٦٣ •

(٤٤٩) خلافا للدكتور أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبي عند العرب ص ١٢٧ •

وعلى وجه العموم فإن المصطلح القديم اذ يشير الى الملكة المبدعة فما يشير الا الى قدرة خاصة مفهومة على اساس من فلسفة طبيعية . ترى هذه الفلسفة ان الطبيعة مصنوعة بتركيب لعناصرها الأولية على نحو خاص من التركيب . وعلى نحو ثان من التركيب يكون الانسان . أما المبدع فهو نسق ثالث من التركيب .

فتركيب الملكة المبدعة له نسق خاص وليس عاما شأن القوى الحاسة . وهى بهذا لا تمثل جزءا من التركيب العام للانسان ، بل تمثل - فى التصور الأخير - اعادة تركيب كلى للتركيب العام للانسان فى محتواه الداخلى ، ينشأ عنه تركيب ملكة مستقلة مسئولة عن الابداع . والناقد القديم ينظر اليها نظرتة الى جوهر يطرأ عليه بعض الأعراض أو المؤثرات . هذه المؤثرات على ضربين : مؤثرات انسانية ، ومؤثرات طبيعية . أما المؤثرات الانسانية فهي ما أسميناه « التحكم فى الظاهرة » . هذا التحكم ، أو التدخل ، فى ظاهرة الابداع يشارك فيه العالم والمبدع معا . وهو على ضربين : ضرب من التدخل يهدف الى تنشيط الملكة واثارتها ، وضرب يهدف الى تنميتها والرقى بها . أما الضرب الخاص بتنشيط الملكة واثارتها فهو بدوره على ضربين : ضرب من التدخل الخارجى يتجلى فيما أسماه النقد القديم « الامتحان » ، وهو لون من الاحراج يثير ، ويختبر ، الملكة ، وضرب من الجهد الداخلى الطبقى يعتمد على نشر معرفة عامة بطقوس المبدعين وسبلهم فى استشارة الملكة . والضرب الخاص بتنمية الملكة والرقى بها من ضربى التحكم فى الظاهرة ، ينقسم كذلك الى ضربين : أحدهما يتمثل فى الجهد التقويى الذى يقوم به الناقد اذ يكشف مساوئ ومحاسن العمل الابداعى ، ويفاضل بين الأعمال الابداعية ، وبين المبدعين أيضا ، فيرى أن فلانا أشعر من فلان ، أو أن فلانا أشعر الشعراء قاطبة ، أو أشعر القائلين فى لون محدد من ألوان الفن . وثانى ضربى تنمية الملكة يتمثل فى التوجيهات التى يوجه العالم المبدع اليها ، ويعينه عليها ، لينمى بها ملكته ، يتميز فى هذا الصدد وسيلتان : أحدهما هى المران أو الدربة التى تجدد طاقة الملكة ، وتيسر عليها أصعب صور الابداع . وثانية الوسيلتين هى الثقافة - أو الأداة ، أو الأدب ، بالمصطلح القديم - التى تمد المبدع بالمعارف العامة ، والمعارف الخاصة بفنه ، وكانوا يطالبون المبدع أن يكون « راوية » للأعمال العظيمة التى سبقته فى فنه « حافظا » لها ، وعند ابن طباطبا ، وابن قتيبة ، وابن رشيق ، وابن الأثير نماذج لهذه الدعوة الى الثقافة . وفى مقابل هذه الأضرى من المؤثرات الطبيعية . وعلى العموم : فإن المؤثرات الطبيعية على ضربين : أحدهما مؤثرات مستمدة من الطبيعة الفردية ، والآخر مؤثرات مستمدة من الطبيعة الجماعية البيئية . أما المؤثر

الفردى فخلاصته معادلة محدودة يصاغ بها الابداع . والمعادلة الملخصة للمؤثر الفردى يؤول فيها الابداع الى نشاط عقلى تثيره العاطفة ، ويستهدف أخيرا التأثير العاطفى . وطبقا لهذه المعادلة يتحدد دور حالات العقل والوجدان فى التأثير على نشاط الملكة المبدعة قبيل بدايته وإبانه . أما المؤثر الطبيعى الاجتماعى فله أضرب كثيرة ، فمنها الحروب ، ومنها التفاخر القبلى ، ومنها تعويض المجتمع عن حاجته لعلم اجتماعى تاريخى يسجل ويدرس حركته ، ويكون بهذا الابداع وسيلة لمقاومة الفناء ، والحفاظ على البقاء ، ومنها البيئة بحالتها الجغرافية والحضارية .

ومحصلة لهذه المؤثرات المتفاوتة بين الطبيعة الخالصة بحواسها وجغرافيتها وعناصرها ، والطبيعة الانسانية بعقلها ، ومشاعرها ، إرادتها ، وبدائيتها ، وتخلفها . يتكون المستوى الثانى للملكة . أما المستوى الأول فهو تركيب عناصر الطبيعة فى الانسان حيث تنشأ الملكة . فإذا تعرضت لمؤثرات الطبيعة ، تركيبت من جديد على نحو خاص ، تتألف منه الملكة الخاصة بالمبدع ، وتتفاوت به ملكات المبدع وسائر المبدعين . ولابن قتيبة نص شهير فى تفاوت قدرات المبدعين أو طباعهم ، يقول فيه : « المديح بناء والهجاء بناء ، وليس كل بان بضرب بانيا بغيره » (٤٥٠) . مثل هذه العبارة قد تفتح باباً واسعاً عند القراءة . قد نرى فى تلك اللمعة كشفاً مبكراً للبنائية . لكن ابن قتيبة لا يذكر شيئاً عن الطبيعة المستقلة للأدب التى تسمى « أدبية الأدب » (٤٥١) . ولا يرفع المبدأ الجمالى الذى يؤكد على انفصال الابداع عن ، أو تعاليه على ، الدوافع النفسية والاجتماعية (٤٥٢) حتى نضع له تأويلاً استطائيقياً . وقد نقول بضرب من المخالفة ان الابداع بناء ، والنقد هدم أو تحليل ، فنستدعى فكرة التفكيك Deconstruction لكن نظرية التفكيك تعلن أن وراء العيشية الظاهرة فى النص seeming absurdity ضرباً من التحولات يجب دراسته مهما كان شكل الخطاب أدبياً ، أو نقدياً ، أو فلسفياً ، أو غير ذلك . وهى ترى أن الانسان يغير Transform نفسه خلال عملية التسمية naming وهى بهذا استبقاء ثابت للرابطة

(٤٥٠) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - ٩٤/١ .

(٤٥١) انظر د. صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى - القاهرة - الأنجلو

المصرية - ص ٢٣٢ .

(٤٥٢) انظر فى شرح هذا المبدأ الفصل الرابع من كتاب د. مصطفى ناصف : دراسة

الأدب العربى - دار الأندلس - ١٩٨١ م - بعنوان : « التحليل اللغوى الاستطائيقى » : -

ص ص ١٨٥ - ٢٢٨ .

بين التغير Crisis والنقد criticism (٤٥٣) • وابن قتيبة لا يفصح عن شيء من هذا ، ولا يعترف بأية عبثية في النص • ولا شك أن فكرة البنائية ، أو علم الاسلوب ، يصلحان لإعادة تأويل مثل هذه العبارة • ومن الممكن إعادة ترتيب النصوص النقدية ، مع شيء من التركيز على بعض الجوانب ، أن نضع تأويلا بنائيا أو استنطائيقيا أو تفكيكيا أو أسلوبييا للنص القديم • لكن هذا الضرب من الاسقاط مع أنه قد ينفع في البرهنة على أن تطوير النقد العربي في نظريات عملية محدثة لن يكون غريبة كاملة أو انقطاعا عن التراث ، وإن كان قطيعة معرفية معه ، إلا أن هذا الاسقاط لن يساعدنا على فهم عبارة واحدة كعبارة ابن قتيبة • اننا مضطرون الى أن نفهم فكرة البناء هنا في ضوء كلمات مستحبة كالتركيب ، أو النظم ، أو البيت ، أو العمود • ووراء هذه الكلمات تكمن الأفكار التجريبية التي ترى أن الأشياء مركبات من عناصر طبيعية • وإذا تذكرنا ما أسماه « بنظم النثر وحل الشعر » (٤٥٤) ووصف ابن الأثير له بأنه « الكيمياء في توليد المعاني » (٤٥٥) فإن الطابع التجريبي يزداد وضوحا • والبناء قدرة • من هنا اشترط البعض في الابداع أن يكون مقصودا « اذا قصده صاحبه تأتي له ، ولم يمتنع عليه » (٤٥٦) واشترط بعضهم في تعريف الشعر أن يكون مؤثرا في النفس (٤٥٧) • هذه كلها عناصر تصور تجريبي واحد يقوم على تصور قدرة عقلية لها جدل مع العاطفة في سياق اجتماعي طبيعي ، تتدرج فيه القدرة في ترقياها على سلم التركيب حتى تصل الى درجة تمتلك فيها قدرة استنطائية متميزة تلفح بوجهها من تتعرض له •

٣ - مصطلحات عملية الابداع :

تناولنا فيما سبق تجليات علامية مختلفة للمفهوم المنهجي التجريبي للابداع الفني ، فاستعرضنا أمراض الابداع ، ومصطلحات الملكة المبدعة ، واجراءات المنهج القديم في تنشيطها وتنميتها ، وما وراءها من فلسفة تجريبية ، يتدرج فيها التركيب في سلم صاعد • وننتقل الآن الى تحليل مفهوم عملية الابداع ذاتها ، والتجليات العلامية لها وآلياتها في الخطاب.

Norris Christopher, Deconstruction, Theory & Practice, (٤٥٣)
London, 1982, p. xi, xii.

(٤٥٤) المدة ٢/٢٩٣ •

(٤٥٥) المثل السائر ١/١٢٧ •

(٤٥٦) اعجاز القرآن - ص ٥٥ - وتعريفات الجرجاني - مادة شعر - ص ١٢٧ •

(٤٥٧) منهاج البلغاء - ص ٧١ •

النقدى القديم . فى هذا الصدد تداول الخطاب القديم مصطلحات الارتجال ،
والصناعة ، والتحكيك ، والبداهة ، والطبع . وتشير مصطلحات الارتجال ،
والبداهة ، والطبع الى الابداع حين يكون استجابة فورية لمؤثر بيئى .
وتشير المصطلحات المقابلة كالصناعة ، والتحكيك ، والتثقيف ، اليه
كاستجابة بطيئة . ومن الواضح أن بعض هذه المصطلحات يستخدم فى
الخطاب القديم للإشارة الى الملكة حينما والى العملية حينما . ويميل الدارسون
الى اثبات وجود نظريتين متعارضتين : الطبع فى مقابل الصناعة . على
أساس من التمييز بين الفورى والمتأنى . ليس هذا الميل محدثا فحسب ،
فالمصادر القديمة تقع فيه أحيانا (٤٥٨) . والحق أننا نخلط بين محاولة
الخطاب القديم أن يؤسس كل مفهوم على حدة ، وبين طبيعة العلاقة الجدلية
بين الطرفين التى ينتهى اليها الخطاب . وكما كانت الآلية الأولى فى عملية
الابداع هى الآلية الجدلية بين العقل والقلب التى قدمنا ذكرها ، فإن
الآلية الجدلية بين الطبع والصناعة هى الآلية الثنائية . أما عن فكرة الثنائية
فهى زائفة تخفى عنا العلاقة الجدلية المتداخلة بين الأطراف . ذلك أن
صاحب الصناعة قد يوصف عندهم بأنه مطبوع ، كما وصف ابن المعتز
بشارا (٤٥٩) ، وكما وصف أبو هفان أبا نواس (٤٦٠) . والصناعة
الجيدة لا قوام لها بغير طبع . وهدفها اكتساب الطبع ، أو تنميته .

من جهة أخرى فإن القول بالثنائية ، والاكتفاء باثباتها يخفى عنا ما فى
الخطاب القديم من تحولات شائعة . فثنائية الطبع / الصناعة تؤدى الى
ثنائية الفورية / المتأنى ، ثم الى ثنائية البداوة / الحضارة . ويقال فى
محاولة لخلق وحدة متماسكة من هذا الاستبدال المستمر للثنائية ان
البداوة والفورية والطبع متناسبة ، كما أن الحضارة ، والمتأنى ، والصناعة
متناسبة . وعند معالجة مشكلة « الابداع » بمعنى كثرة البديع فإن ثنائية
البداوة / الحضارة تتحول الى ثنائية قلة الأصباغ / كثرة الأصباغ ،
او ثنائية قوة اللغة / سهولة اللغة . من هنا نجد ابن المعتز يحتقر للنقاد
طريقا يمضى فيه الجميع خلاصته أن البديع قد « كثر » فى أشعار المحدثين
بينما كان « نادرا » فى أشعار المتقدمين (٤٦١) . وقبل أن يجذبنا المحور

(٤٥٨) العملة ١٢٩/١ وما بعدها .

(٤٥٩) ابن المعتز : طبقات الشعراء - نج : عبد الستار أحمد فراج - القاهرة -
دار المعارف - د ٤ - ١٩٨١ م - ص ٢٤ .

(٤٦٠) المصدر السابق - ص ١٩٤ يكفى هذا الآن عن جدلية العلاقة لأنها سوف تعالج
بشيء من الاتساع فى القسم الرابع من هذه الدراسة .

(٤٦١) ابن المعتز : البديع - نج : كراتشكوفسكي - بغداد - مكتبة المثنى - ط ٢ -

١٩٧٩ م - ص ١ .

«لثنائى للزمن ، المتقدم / المحدث . فلنركز قليلا فى الفاظ « كثر »
و « نادرا » ، أو « قلة » و « كثرة » . ههنا نكتشف أن النظرة كمية وهذا
مظهر تجريبيته . الفارق الكمي - لا النوعي - هنا معناه أن مفهوم الابداع
واحد فى الحالين المتقدم / المحدث ، تجريبي فى الحالين ، يقوم على الطبع
الذى لا يخلو من الصنعة - وإن قلت - والتضافر بين الطبع والصنعة - مهما
كانت الفوارق الكمية - مظهر العلاقة الجدلية الحية فى الخطاب بين
المفهومين .

ولربما كان لمصطلح « الصناعة » بريق خاص فى هذا الخطاب .
فالفن فى الخطاب القديم محمل بفكرة الفرع أو الغرض ، وفنون الشعر
كالمديح والهجاء ، كلها أغراض أو فروع من الشعر . أما الفن Art
فأقرب كلمة اليه هى « الصناعة » . والمتابع لاستخداماتنا المعاصرة يسترعى
انتباهه أننا نستخدم كلمة الفن توسعا فى وصف المبدعين فى الحرف
كالنسيج أو النجارة ، حتى أصبحنا نعد الفن نوعين : فنا جميلا غير نفعى ،
وفنا نفعى . وفى غياب مصطلح الفن Art من الخطاب القديم لجأ
الخطاب القديم الى طريق عكسية فوسع لفظ الصناعة ليشمل الفن الخالص .
لهذا سمي أبو هلال العسكري كتابه « كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر » ،
أى كتاب « الفنين » . ولقد تصور بعض الدارسين أن هذا الاستخدام لكلمة
«صناعة» طريقة فى الاستخدام « مهينة » غير مشروعة (٤٦٢) فلا يجوز أن
يوصف الشاعر بأنه نساك ، أو نقاش ، أو صائغ . والحق أن كلمة الصناعة
مصطلح ، ولا مشاحة فى الاصطلاح . ولقد كان الخطاب القديم يتعامل مع
كلمة الصناعة بروح عال من التقدير . كانت تعنى - كما يقول الدكتور تمام
حسان (٤٦٣) أعلى درجة من العلم ، وهو العلم المنضبط كما كانت تعنى
أعلى درجات الفن . وهذا الضرب من التحول الدلالي من أقصى العلم الى
أقصى الفن سمة من سمات الخطاب القديم يرشحها تصور الفن (الشعر
خاصة) ضربا من العلم الدقيق الطبيعى يسجل الحياة العربية . أما كلمة
الصنعة فهى أكثر شيوعا فى مجال البديع ، وهى بالمثل تتراوح من معنى
الاتقان الفنى (أعلى الفن) الى معنى التكلف أو الادعاء (أدنى الفن) .
فالتحول على مدرج الدلالة والقيمة آلية أساسية فى الخطاب القديم .

وللموقف القديم من مصطلح الصناعة أو الفن فضائل ، فهو يتيح
للقائد القديم أن يقبل على النص دون أن يتوقع الجودة والابتكار فى كل
لفظ فيه ، بينما مفهوم الابداع المعاصر لا يخلو - فى بعض الأحيان - من

(٤٦٢) د . عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر فى النقد القديم - ص ٧٩ .

(٤٦٣) د . تمام حسان : الأصول - ص ١١ وما بعدها .

رومانتيكية يبدو معها المبدع متفجرا بالابداع ، دائب الابتكار ، فى كل كلمة أو حرف ، معنى هذا أن الموقف القديم يقدر فى النص ما هو ابداع ، وما هو ليس ابداعا (سرقة) . وفى بعض الكتابات المعاصرة شعور واضح بهذه الاشكالية ، خاصة لدى السيميولوجيين . من ذلك نجد مقالا لرولان بات Roland Barthes عنوانه تأثير الواقع The Reality Effect يديره حول ظاهرة خاصة بفن الروائى ، تتمثل فى أن القاص يذكر عادة مادة تفاصيل وصفية غزيرة يغفلها ، عادة ، التحليل البنائى ، موظفا نفسه لفصل وتنظيم الأجزاء articulations الرئيسية من السرد ، وهو يغفلها اما لأنها زوائد بعيدة عما يشغل البنية Structure أو لأن وظيفتها لا تعدو أن تكون تشخيصا للجو العام atmosphere

للقصة (٤٦٤) . وفى هذا الوضع للمشكلة شعور - لاشك فى وجوده - باشكالية الحجم المتوقع من الابداع ، وان كان بارت اتساقا مع الموقف المعاصر ، يمضى فى عقد مقارنة بين الوصف Description والسرد Narrative عاملا على أن يدخل الوصف فى البنية ، لأن النص عالم ممتلئ بالدلالة يخلو من أى فراغ دلالى ، أو من أى اشارة لا تشير على الاطلاق . ومن جهة ثانية فان الموقف القديم يتيح للناقد أن يتعامل مع النص تعامل تقنيا لا يرى فيه مظهرا لشيء خارجه ، وهو موقف استنطائى ترضاه الجماليات المعاصرة البنائية أو الشكلية formalism

أما عن الطبع أو الملكة فان اختلاطه بفكرة البداهة أو العيان يجعله فى حاجة الى ايضاح لآليته . ويمثل العيان بما فيه من فورية أو مباشرة آلية الطبع . لكن هذا العيان Intuition ليس عيانا فحسب ، وليس عيانا عقليا لمعان عقلية مجردة من التجربة ، وليس عيانا تنبؤيا . وليس وجدانا أو عيانا ميتافيزيقيا ندرك فيه الأشياء من الداخل بنوع من المشاركة الداخلية ، لكنه العيان التجريبي « وهو الادراك المباشر الناشئ عن الممارسة المستمرة ، مثل ادراك الطبيب الماهر لداء المريض من مجرد مشاهدته ، وقبل اجراء فحوص وتحاليل طبية » (٤٦٥) . ويقابل بداهة الطبع عند المبدع بداهة الذوق فى المنهج النقدي . وكما أن الطبع ملكة فان الذوق ملكة ترسخ وتستقر بالممارسة والاعتياد والتكرير (٤٦٦) . ومن هنا علل ابن سلام قدرة العالم فى الموسيقى على التمييز بين الصوت الحسن والقبيح بقوله : « يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة

Roland Barthes, The Reality Effect in French Literary Today, A Reader, edited by, Tzvetan Todsrov, trans by R. Carter, cambridge, 1982, p. 11.

(٤٦٥) د . بدوى : مدخل جديد الى الفلسفة - ص ١٦٩ - ١٧٠ .

(٤٦٦) ابن خلدون - المقدمة - ط المكتبة التجارية - ص ٣٩٩ ، ٤٠٠ .

مفهوم الابداع - ١٤٥

ينتهي إليها ، ولا علم يوقف عليه ، وإن كثرة المدارس لتعدى على العلم به . فكذاك الشعر يعلمه أهل العلم به . » (٤٦٧) وشبيه بهذه العبارة قول اسحاق الموصلي : « ان من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة » (٤٦٨) . ومن ذلك تلك العبارة التي يرويها ابن رشيق : « ليس للجودة في الشعر صفة ، إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز . » (٤٦٩) . والفكرة وراء هذه القول واحدة : ان الذوق ملكة ، آليتها المعاينة المباشرة ، أو هي المعرفة ، وهي تجريبية ، ومباشرة ، أو هي العقل لأنها تقع في النفس حيث التمييز ، والذوق بهذا هو المعادل الموضوعي المعاكس لمفهوم الطبع عند المبدع ، وكلا المفهومين صادر عن تصورات تجريبية واحدة .

وهذه البديهة — أو الحدس — مخالفة للحدس المثالي برغم اشتراك الاسم . الحدس هنا ليس لمحة تدرك فيها الروح صورها وحالاتها الخاصة كما يرى كروتشه (٤٧٠) . الحدس عند كروتشه رؤيا ، وفعل نظري لا ارادي ، وخيال ، وصورة ، وعاطفة ، غير ذي صلة بالنزعة العقلية والمنطق (٤٧١) . والقوة الحدسية عنده هي المبدع نفسه حين يكون في أول الأمر حدسا محضا ، وهذا هو التنشئ الأول عنده ، أو هو السطح الأول من سطوح دائرة الابداع ذات السطوح الثلاثة ، حيث تتجمع النفس في ميزة وحيدة هي الصورة الفنية . ويمكن — بالاستنباط والتحليل — أن نلخص التنشئات الثلاثة في المعادلات الآتية :

- ١ - الحدس (المركب القبلي الفني) = عاطفة + خيال
- ٢ - الادراك = الحدس (تصور) + مقولة (كم ، كيف ، نوع ، ...)
الخ وكلها تصورات (أي المركب القبلي المنطقي = موضوع + محمول .
- ٣ - الظهور (المركب القبلي العملي) = الادراك + رغبة في العمل .

(٤٦٧) ابن سلام : طبقات الفحول ٦/١ ، ٧ وقد وصف د. مندور جملة « وان كثرة المدارس لتعدى على العلم به » بقوله : « تلك الحقيقة الرائعة » لأنه فهمها على نحو تائري — النقد المنهجي ص ١٨ .

(٤٦٨) الموازنة : ٤١٤/١ وانظر قول الآمدي : « وهو علة ما لا يعرف الا بالدرجة ودائم التجربة وطول الملبسة » ٤١١/١ .

(٤٦٩) العمدة : ١١٩/١ .

(٤٧٠) جون ديوي : الفن خبرة — ص ٤٥٠ .

(٤٧١) انظر في هذه الصفات : كروتشه : المجلد في فلسفة الفن — ص ٢٤ .

٣٠ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٧ ، ١٦٣ على الترتيب .

ومن الواضح أن هذا الانتقال الجدلي للروح شديد البعد عن مفهوم البديهة في الخطاب القديم .

كذلك فإن مفهوم الطبع القديم مختلف عما يسمى في المدرسة الفرنسية في علم الطباع باسم الحدس الطباعي ، وهو المرحلة الثانية من مراحل علم الطباع الثلاث : الاستقراء الطباعي الذي يدور في الوقائع ، ثم الحدس الطباعي ، ثم فهم الطبع والتحقق من الحدس ، وفيه عودة الى الوقائع . وقوام الحدس الطباعي : « أن نضع أنفسنا في موضع ذلك الطبع فنذكر بنوع من التعاطف صدور تلك الطريقة في القول أو الفعل عن هذا الطبع » (٤٧٢) . ومن الواضح أن التعويل على فكرة التعاطف Sympathy لم يقل به أحد من القدماء . لكنها شبه ومقارنات تعين على إبراز الطبيعة الخاصة لمفهوم الطبع في الخطاب القديم .

وعلىنا الآن في ضوء ما قدمناه من تعريف للمفهوم التجريبي أو المنهجي للابداع الفني أن نضع بعض القراءات ، ولتكن قراءتنا لهذا النص للآمدى عن البديع المستكره :

« وانما كان يندر من هذه الأنواع المستكرهة على لسان الشاعر المكثر البيت [الواحد] والبيتان فيتجاوز له عنه ، لأن الأعرابي لا يعول الا على قريحته ، ولا يعتصم الا بخاطره ، ولا يستقى الا من قلميه ، فأما المتأخر الذي يطبع على قوالب ، ويحذو على أمثلة ، ويتعلم الشعر تعلمها ، ويأخذه تلقنًا فمن شأنه أن يتجنب المذموم [منه] ، ولا يتبع من تقدمه الا فيما استحسن منهم ، واستجيد لهم ، واختير من كلامهم ، أو في المتوسط السالم اذا لم يقدر على الجيد البارع ، ولا يوقع الاختيار والاستكثار مما جاء عنهم نادرا ومن معانيهم شاذًا ، ويجعله حجة له وعذرا ، فان الشاعر قد يعاب أشد العيب اذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالابداع جميع فنونه ، فان تلك مجاهدة للطبع ومغالبة للقريحة ، مخرجة سهل التأليف الى سوء التكلف وشدة العمل » (٤٧٣) .

(٤٧٢) د . سامي الدروبي : علم الطباع - المدرسة الفرنسية - القاهرة - دار المعارف - ١٩٦١ م - ص ٣٢ .
(٤٧٣) الآمدى : الموازنة - ٢٥٩/١ - ٢٦٠ ، والأقواس المعقوفة [] تضم زيادات رآها محقق الموازنة .

أما عن أمراض الابداع فهي تظهر فى هذه الألفاظ : التكلف ، التعمل ، المجاهدة ، المغالبة ، وكلها من تلك الأمراض التى تسيء الى الابداع ولا توقفه كالعى . أما عن الملكة فهي فى : القريحة ، الخاطر ، القلب ، القليب ، يقدر . أما عن العملية فهي : الطبع على قالب ، والحدو على الأمثلة ، والتعلم ، والتلقن ، والصناعة ، يقابلها التعويض على القريحة ، والاعتصام بالخاطر ، والاستقاء من القلب (الطبع) . أما الزمن فيتجلى فى ذلك التباين بين الموقف الابداعى الذى يقفه « المتأخر » فى مقابل موقف « من تقدمه » . كذلك فإن الإشارة الى « الأعرابى » لا تخلو من الالمح الى بعد من الجغرافية البيئية التى يميز فيها البدوى والحضرى . وتتجلى النظرة التجريبية الكمية فى : يندر ، والمكثر ، البيت والبيتان ، والاستكثار ، ونادر ، وشاذ . وفى التحليل النهائى نجد أن المتأخر والمتقدم متفقان كيفاً ، مختلفان كماً . ويظهر فى النص آلية العلاقة الجدلية بين الطبع والصناعة فى الخطاب القديم . ذلك أن الطبع ينطوى على نوع من الصناعة - وإن قلت - والصناعة تنطوى على محاولة تعلم الطبع أو اكتسابه . والغاية الأخيرة هى الوصول الى ما سماه النص « سهل التأليف » ، حيث تشير السهولة الى القوة أو الطبع التلقائى ، ويشير التأليف الى فكرة التركيب المعروفة فى الأساس التجريبى للمنهج . هذه الشاية - بهذا البعد الاشارى أو الشفرى - تستوعب العنصرين الجدليين : الطبع والصناعة . وآلية التحويل الدلالى ظاهرة تماماً فثنائية البديع المستكره / البديع المستحب . تفضى الى الأعرابى / ما قد يسمى بالحضرى ، تفضى بدورها الى المتقدم / المتأخر ، تفضى الى الخاطر / الحدو ، تفضى الى الطبع / الصناعة . هذه الآلية تحاول أن تستوعب ثنائيات محتدمة فى المجتمع فى حلول عملية منهجية . ولا شك أن هناك نوعاً من الكلاسيكية الواضحة فى موقف الآمدى - أو لنقل موقف الخطاب القديم - من الابداع عند المتأخرين . وليس المراد هنا بالكلاسيكية أن الموقف القديم كلاسيكى بالقياس الى الموقف الحديث والمعاصر ، لكن المراد هو أن هذا النص يمكن قراءته فى ضوء عبارة هوراس : « اقتف أثر السلف أو فلتبتكر شيئاً متجانساً الأجزاء » (٤٧٤) . انه المفهوم الذى شاع من بعد فى عصر النهضة الأوروبية عند كانتيليان ، وجماعة الثريا ، وبلتية وغيرهم من الكلاسيكيين (٤٧٥) . والسلف عند هوراس يقابلون المتقدمين عند الآمدى . وتجانس الأجزاء هو نفسه معيار سهولة التأليف . وليس المراد القول ان القدماء قد نقلوا

(٤٧٤) هوراس : فن الشعر - ت . د . لويس عوض - الهيئة المصرية العامة

للكتاب - ١٩٨٨ م - ص ١١٦ .

(٤٧٥) انظر د . غنيمى هلال : الأدب المقارن - الأنجلو المصرية - ط ٣ - ١٩٦٢ م -

عن هوراس لكنه الموقف الواحد حين تتحد المشاكل أو تتشابه ، وهوراس يعين على فهم الآمدى • وليس تجانس الأجزاء ، أو سهولة التأليف مصطلحات انطباعية غامضة كما يرى الباحثون ، لكنها في ضوء المنهج التجريبي القائم على العيان المباشر مفهومة ولا تخلو من قدر من الدقة • ولقد عالج الآمدى الإبداع في هذا النص في ضوء فكرة احتذاء المثال ، بينما نجد في الخطاب القديم ضربا آخر من العلاقات مع التراث ، مثل علاقة « التوليد » ، وهى : « أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، فلذلك يسمى التوليد ، وليس باختراع ، لما فيه من الاقتداء بغيره ، ولا يقال له أيضا « سرقة » إذا كان ليس آخذا على وجهه » (٤٧٦) • ويظل القاسم المشترك الأعظم في هذه العلاقات التراثية والتناصية هو الموقف الكلاسيكى من جهة ، والفهم التجريبي الطباعى من جهة أخرى •

(٤٧٦) العمدة - ٢٦٣/١ • لاحظ علاقتى الاختراع والسرقة •

نطور المفهوم

حياة الأفكار تختلف عن حياة الناس والنباتات . لكن هناك تصورا شائعا يقيس الأولى على الثانية . وينكشف عوار هذا التصور حين ندرك أن حياة الفكرة ليست مراحل متميزة من الميلاد ، الى النضج ، فالكهولة والشيخوخة ، فالموت ، أو من البذرة ، الى الثمرة ، فالذبول والجفاف . لكنها حركة اجتماعية تستدعى فيها الفكرة ما يقابلها ، الى أن تتجاوزهما . ثالثة ، فيطفر المجتمع طفراته خلال جدل الأفكار . ولأنه هو نفسه جدل الواقع فان هناك وحدة دائمة في وسط التنوع المثير . وفي ضوء هذا الفهم كان المفهوم المنهجي للابداع الفني نشاطا طبيعيا تركيبيا لقدرة طبيعية ، تعمل في مادة ، مستعينة بأدوات . ثم أفرز الخطاب تنويعات علامية مثيرة يلح أولها على سمات الطبع ، وهو ما نسميه بالمفهوم الأسلوبى ، ويلح ثانيها على سمات النص ، أو الشئ الذى تم ابداعه ، وهو ما نسميه بالمفهوم البلاغى ، ويلح ثالثها على وضع مفهوم الابداع الفني في سياق فلسفى شامل ، وهو ما نسميه بالمفهوم الفلسفى . وعلينا أن نشرع في شرح مدلولات هذه المصطلحات وتجلياتها العلامية في الخطاب النقدي القديم .

١ - المفهوم الأسلوبى :

لقد وضعت للأسلوب تعريفات كثيرة كثيرة بالغة (٤٧٧) ، ونستخدمه هنا بمعنى : طريقة تعبير الانسان عن نفسه (٤٧٨) ، وهو أكثر شيوعا ،

(٤٧٧) استوفى هذا الموضوع د . صلاح فضل في فصل بعنوان : مفهوم الأسلوب ، في كتابه : علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته - بيروت دار الآفاق الجديدة - ط ١ - ١٩٨٥ م - ص ٨١ - ١١٤ . وانظر ويليك : نظرية الأدب - الفصل الرابع عشر - ص ٢٢٣ - ٢٣٩ .

(٤٧٨) أحمد أمين : النقد الأدبى - النهضة المصرية - ط ٥ - ١٩٨٣ م - ص ١٦ - د . محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ م - ١٦١ ، د . صلاح فضل : علم الأسلوب - ص ٩٠ ، ٩١ .

لأنه أقربها من الدلالة اللغوية المعجمية ، فالأسلوب لغة الطريق (٤٧٩) .
وليس هذا الاستخدام تعريفا نهائيا للأسلوب ، والا كنا متجاهلين
للتطورات الضخمة التي شهدها الأسلوب في تاريخه . لكنه تعريف
اجرائي فعال في إيضاح جانب من تصور النقد القديم لمفهوم الإبداع
الفني .

هذا مع أن القدماء لم يفهموا مصطلح « الأسلوب » في ضوء فكرة
التعبير عن الذات ، بل تصوروه إمكانات محددة مسبقا كامنة في طبيعة
اللغة ذاتها من ناحية ، وفي تقاليد النوع الفني من ناحية أخرى ، فهو
أسلوب العرب في كلامهم ، كتعدد الأغراض في القصيدة ، أو رفيع
المختصرة في الخطبة ، أو ابتدائها بالحمد ، أو الدلالة المستفادة من أمر
نحوي كتقديم الخبر على المبتدأ . الأسلوب بهذا « طريق » معبد مألوف ،
ليس المبدع أول سالكيه . الأسلوب ابن المجتمع ، أو معطياته للفرد .
وسوف نورد في ثنايا العرض أدلة وشواهد على هذا الفهم . ومن الواضح
أن المفهوم الحديث يقوم على فكرة غريبة عن التصور السابق تسمى
الانحراف أو التضاد البنيوي (٤٨٠) .

أما المراد بالمفهوم الأسلوبى للإبداع الفني في الخطاب فهو ذلك
التصور الذي يرى في الإبداع الفني اظهارا لسمات الطبع من القوة
والتلقائية والسهولة والتدفق ، بحيث يصبح النص مرآة لهذه السمات
موسوما بها ، أو بما يعنيها .

وأول علامات هذا الفهم استخدامهم مصطلح « الفحل » . وفي
مرحلة باكرة من التأليف النقدي (٤٨١) سأل أبو حاتم السجستاني
الأصمعي : ما معنى الفحل ؟ فأجاب : « يراد أن له (أى الشاعر) مزية
على غيره ، كمزية الفحل على الحقائق » (٤٨٢) . والفحل ذكر الأبل ، وهو
موصوف بالقوة والعرامة ، ويقال للشاعر مجازا ، يوصف به علقة
وجرير والفرزدق (٤٨٣) . أما الحقائق فصغار الأبل (٤٨٤) . والتعريف

(٤٧٩) اللسان ص ٢٠٥٩ والأساس ص ٢١٧ .

(٤٨٠) انظر : د . صلاح فضل : علم الأسلوب - ص ص ١٧٩ - ٢٠٦ .

(٤٨١) اعتاد المؤرخون أن يبدأوا التاريخ بآبن سلام برغم أسبقية الأصمعي ، انظر :

أحمد أمين : النقد الأدبي - ص ٤٠١ ، طه إبراهيم : تاريخ النقد - ص ٧٤ ، د . مندور :

النقد المنهجي - ص ١٢ ، د . عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر - ص ١١ .

(٤٨٢) الأصمعي : فحولة الشعراء - تج : د . محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد

الزيني - المطبعة المنيرية - ١٩٥٣ م - ط ١ - ص ١٣ .

(٤٨٣) الثعالبي : فقه اللغة - ص ١٥٧ ، الأساس ص ٣٣٥ .

(٤٨٤) الأساس ص ٩١ .

هنا يشير الى مفاهيم الأصالة ، والجدة ، والتفوق ، وهى من صميم فكرة الابداع . ومن الواضح أن فكرة الفحولة مستمدة من الطبع ، أو الطبيعة ، ومن عالم الحيوان خاصة ، اتساقا مع التصور التجريبي الذى يرمى الى فكرة القوة والملكة ، ويلمّح الى فكرة البادية ، والى الموقف الكلاسيكى الباكر . وسرعان ما تحولت فكرة الفحولة عند الأصمعى الى لغة نقدية تلج على ما يتسم به الطبع من قوة ، ويشيع فيها مصطلحات ثلاثة على مدرج تنازلى :

الفحل — الصالح — ما ليس بفحل ولا صالح

لكن الأصمعى لم يوفق الى أن يستخرج من الفحولة اطارا تحليليا للكشف عن سمات الطبع فى تجليها عبر النص . ويبدو أن هذا ما حاوله ابن سلام . لا يعنينا فى شىء تسمية كتابه : أهى طبقات الشعراء أم طبقات فحول الشعراء ؟ (٤٨٥) الأحق بأن يشغلنا هو موقفه من فكرة شيخه الأصمعى عن الفحولة . ففي الموضع الذى نتوقع فيه لفظ الفحول يضع لفظتى « المشهورين المعروفين » (٤٨٦) . وحين يصرح بلفظ الفحول ينعته بكلمة المشهورين (٤٨٧) . فابن سلام يتقدم بعد الأصمعى نحو ضبط فكرة الفحولة بضوابط موضوعية أولها الشهرة . وابن سلام واع تماما بأنه يسعى الى القول العلمى ، لا القول بالهوى (٤٨٨) ، أو الانطباعية غير العلمية . وهذا بالضبط ما أراده حين قال : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات . . . » (٤٨٩) ومن هنا حاول أن يضع دراسة معيارية للفحولة تطمح الى ترتيب مستويات الفحولة ترتيبا شاملا من واقع الشعر العربى ، مستعينا بمعايير : الشهرة ، ووفرة الانتاج (الكم) ، والجودة (الكيف) .

ومن خلال هذه المعايير انصب الحاح الخطاب النقدى على سمات الطبع وتجليها فى النص . يقول الجسمى :

« وقال من احتج للنابغة : كان أحسنهم ديباجة
شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كأن
شعره كلام ليس فيه تكلف . والمنطق على المتكلم

(٤٨٥) محمود محمد شاكر — مقدمة طبقات فحول الشعراء — القاهرة — مطبعة المدنى — ط ٢ — ١٩٧٤ م — ص ٢١ — ٢٧ .
(٤٨٦) طبقات الفحول — ٣/١ .
(٤٨٧) نفسه — ٢٣/١ .
(٤٨٨) نفسه — ٢٣/١ — ٢٤ .
(٤٨٩) نفسه — ٥/١ .

أوسع منه على الشاعر ، والشعر يحتاج الى البناء
والعروض والقوافي ، والمتكلم مطلق يتخير الكلام
• وإنما نبغ بالشعر (أى النابغة) بعد ما أسن
واحتنك ، وهلك قبل أن يهتر « (٤٩٠) »

النص الابداعي (الشعر) هنا موصوف بحسن الديباجة ، والرونق ،
والجزالة ، والخلو من التكلف ، وكلها - خاصة الأخيرتين - صفات يمكن
أن يوصف بها القدرة المبدعة نفسها • أما البناء ، والعروض ، والقوافي ،
فهى حاجات ، أو « ضرائر » تضطر اليها الملكة • وفكرة الحرية المطلقة
هنا فى مقابل الضرورة ، أو لنقل الحرية المقيدة ، ليست الا مظهرا لتمييز
القدرة الابداعية وتفوقها • ومن هنا استحق النابغة النعت بالنبوغ
أو الفحولة فهو مسن ليس من الحقائق ، محتنك ليس من المهترين ، أو هو
باختصار ، قوى الطبع يكشف شعره عما فى طبعه من السهولة (حسن
الديباجة والرونق) والقوة (الجزالة) ، والتلقائية (الخلو من التكلف) •
وبرغم جهود ابن سلام لم يفلح فى اكساب مقولة الفحولة الضبط العلمى
الكافى ، ولم يخرج منها باطار تحليلى نافع فى تحليل جماليات النص
بوصفها مجلى الطبع •

والى جانب مصطلحات الابل تأتى مصطلحات الجياد لتؤدى نفس
العمل • يروى ابن سلام : « كان يقال : الأخطل اذا لم يجرى سابقا فهو
سكيت • والفرزدق لا يجرى سابقا ولا سكيئا ، فهو بمنزلة المصلى • وجري
يجىء سابقا وسكيئا ومصليا » (٤٩١) • هنا نجد نعوت الخيل طبقا
لترتيب وصولها فى السباق :

السابق ← المصلى ← السكيت

وكلها مراتب لنفس الفكرة : القوة الباهرة • أما الشاعر الردى
فيسمى - من مصطلحات الابل - المقحم ، والثنيان (٤٩٢) • وبين الابل
والخيل يظل التصور تاريخيا بالمعنى الذى تقصده فى النقد المعاصر ،
والذى يسمى أحيانا الاتجاه الخارجى لدراسة الأدب ، عندما نقصر
مصطلح التاريخية على دراسة تغير الأدب فى الزمان (٤٩٣) • ذلك أن
جوهر التصور القديم رد النص وطبيعته الجمالية الى سمات الطبع ، وهى

(٤٩٠) نفسه - ٥٦/١ •

(٤٩١) المصدر السابق - ص ٣٧٥ •

(٤٩٢) نفسه - ص ٧٩ • وانظر العمدة ٣٠٨/٢ •

(٤٩٣) ويليك : نظرية الأدب - ص ٨٩ •

سمات تقع « خارج » النص . هنا نلمس ملمحا نفسيا فى المفهوم القديم يروغ الى علم نفس الملكات .

وطغت بعد ابن سلام النزعة التاريخية التسجيلية على النزعة القيمية فى مبحث الطبقات . ولم تعد كلمة الطبقة مرتبطة بفكرة تراتب الفحولة السابقة . وهذا ما يظهر فى طبقات ابن المعتز ، ربما لأنه كان يدرس المحدثين العباسيين ، وهؤلاء لا يوصفون بالفحولة ، بل بلفظ آخر هو لفظ « مفلق » (٤٩٤) . وفى نفس الوقت شاع مصطلح الطبع فى الخطاب بمعنى القوة أو القدرة . وفى بعض الأحيان كان مصطلح « القريحة » من مصطلحات الملكة يحل محل الطبع . ومن مظاهر ربطه فكرة الطبع بفكرة القوة وصفه للسيد الحميرى بقوله : « كان شاعرا ظريفا حسن النمط مطبوعا جدا ، متحكم الشعر مع ذلك » (٤٩٥) . فقوله « مطبوعا جدا » لا معنى له الا أنه قادر جدا ، سهل جدا ، تلقائى جدا ، أو لنقل فيه سمات الطبع بدرجة عالية . والنعت هنا ينصب على الشاعر لا النص لأن اللاحاح ينصب على الطبع .

ويظهر هنا الموقف الكلاسيكى فى قوله « حسن النمط » فالنمط المحاكى أو المتبع نمط جاهلى . ويبدو أن شبه الجملة « مع ذلك » لا بخلو من روح الدهشة ، ربما كانت الدهشة لأن الحميرى ليس جاهليا ويأتى شعره فى نفس الوقت ناضجا بالطبع فى أعلى صورته ، ومحكما . وكانت العلاقات تسمى المحكمات (٤٩٦) ، أى أنها كانت صفة جاهلية . وههنا نجد مصطلح « الطبع » موصوفا به من فتوقع أن يوصف بالصنعة ، وهذا مظهر من جدلية العلاقة بين المصطلحين التى تجعل محاولة الفصل بينهما فى تصور الابداع محاولة خاطئة تماما .

ولعل هذا كله يدل على أن النقد منذ القرن الثالث ، ومنع استواء المنهج ، قد طور مفهوم الفحولة الى مفهوم الطبع ليكون أطوع للمنهج العلمى . وأغلب الظن أن مفهوم الفحولة جاهلى ، أخذا برواية الجاحظ أن الشعراء عند العرب أربع طبقات : الفحل الخنذيد (التام) ، ثم المفلق ، ثم الشاعر ، ثم الشعور (٤٩٧) . وإذا صح هذا الفهم فبالامكان رؤية

(٤٩٤) ابن المعتز : طبقات الشعراء - ص ١١٠ ، ١٤٧ ، ٣٠٣ وقارن بأسماء بن منقذ : البديع فى نقد الشعر - تج : د . أحمد أحمد بدوى ، د . حامد عبد المجيد - مراجعة أ . ابراهيم مصطفى - وزارة الثقافة والارشاد - مطبعة البابى الحلبي - ١٩٦٠ - ص ٢٩٨ حيث يقول : « والشعراء ثلاثة : جاهلى ، وإسلامى ، ومفلق » .

(٤٩٥) ابن المعتز : طبقات الشعراء - ص ٣٢ .

(٤٩٦) الجاحظ : البيان والتبيين - ط السندوبى - ٢١/٢ .

(٤٩٧) نفسه - ٢١/٢ - ٢٢ وقارن بالعمدة ١٣/١ ، ١١٤ - ١١٥ .

مصطلح الفحولة في ظلال المفاهيم الأولية التي تهيب بالتوتمية والأسطورة، وتخلط عالم الانسان بعالم الحيوان . ولنا أن تقدر الجهد الكبير الذي بذله الأصمعي وابن سلام في اكساب المفهوم طابعا علميا مقبولا . وبسيادة مصطلح الطبع ، ثم الصناعة ، فان العلم العربي يكون قد حقق قطيعة معرفية صحيحة بينه وبين التصور الجاهلي . أما المطالبة بمحاكاة القصيدة الجاهلية فكانت مطلوبة على مستوى « الأسلوب » دون مستوى التصور . وإذا أخذنا برواية الجاحظ فسوف تظهر كلمة المفلق في ضوء جديد ، وسوف نرى فيها مظهرا من قنوع أو محاولة اقناع الشاعر المحدث بأن أعلى مراقى الاجادة عنده سوف تظل دون الاجادة الجاهلية ، اتساقا مع المبدأ الجمالي الكلاسيكي الداعي الى محاكاة القديم .

أما عند ابن قتيبة في « الشعر والشعراء » فلا يبقى من مشروع ابن سلام الا معيار الشهرة وكلمة « طبقة » تستعمل مرة بمعنى الفئة أو المجموعة ، وتستعمل مرة أخرى بمعنى مستوى الجودة حين يذكر « أقسام الشعر وطبقاته » (٤٩٨) . وهي عنده أربعة : ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه دون معناه ، وضرب حسن معناه دون لفظه ، وضرب تأخر لفظه ومعناه (٤٩٩) . وفي الامكان مقارنة هذا التقسيم بالتقسيم الرباعي الذي ذكره الجاحظ : الفحل ، المفلق ، الشاعر ، الشعور ، لنكتشف أن جميع نعوت حسن الشعر عند ابن قتيبة هي المقابل العكسي الايجابي لسمات الطبع ، وأن جميع نعوت سقوط الشعر هي مقابلها العكسي السلبي .

ولقد احتفل ابن قتيبة بفكرة الطبع احتفالا شديدا ، فعرف الشاعر المطبوع (٥٠٠) ، وذكر تفاوت الشعراء بتفاوت الأغراض (٥٠١) ، وتفاوت أحوال الطبع بتفاوت الأغراض التي تعرض للغريزة كسوء الغذاء ، أو الحزن ، أو طبيعة الوقت (٥٠٢) ، وما يؤثر في الطبع من دواع أو دوافع (٥٠٣) ، وذكر التشقيف متمثلا بعبء الشعر (٥٠٤) ، وعقد الشعر بناء (٥٠٥) ، ليؤكد أن مفهوم الطبع يستوعب مفهوم الصناعة في جديتهما .

(٤٩٨) انظر في المرتين : الشعر والشعراء - تح : أحمد محمد شاكر - دار المعارف -

ط ٢ - ١٩٨٢ م - ٥٩/١ - ٦٠ .

(٤٩٩) المصدر السابق - ٦١/١ - ٧٠ .

(٥٠٠) نفسه - ٩٠/١ .

(٥٠١) نفسه - ٩٣/١ .

(٥٠٢) المصدر السابق - ٨٠/١ - ٨١ .

(٥٠٣) نفسه - ٧٨/١ .

(٥٠٤) نفس الموضع .

(٥٠٥) نفسه ٩٤/١ .

وابن قتيبة ، وابن المعتز شاهدان على تعميم الحركة العلمية لمصطلح البع
كمدخل لفهم الابداع .

ومن الأفكار الدقيقة الدالة لديه قوله : « والتكلف من الشعر وان
كان جيداً محكما فليس به خفاء على ذوى العلم ، لتبينهم ما نزل بصاحبه
من طول التفكير ، وشدة العناء ، ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات ، وحذف
ما بالمعاني حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه » (٥٠٦) . ههنا تصريح
بأن النص (الشعر) مرآة تكشف سمات الطبع المبدع ، من خلال
مصطلحات أمراض الابداع ، مع ربط هذا الكشف المعرفى بالعلم ،
أو لنقل أدوات المنهج ، مع علامتين نصيتين دالتين خاصتين بالخطأ فى
المعاني حذفاً وزيادة . ههنا مظهر من محاولة الفهم الأسلوبى أن يطور
الحاجة على سمات الطبع الى منهج لتحليل النص .

وابن قتيبة نموذج على الفهم القديم لمصطلح « الأسلوب » ، فبعد أن
فتح الباب أمام المبدعين مؤكداً أن جودة الشعر ليست قاصرة على الزمن
القديم وحده (٥٠٧) يعود بعد استعراض تسلسل الأغراض فى قصيدة
المدح فينهى الشاعر عن أن يخرج عن مذهب المتقدمين ويقول : « فالشاعر
المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام . . . » (٥٠٨) .
فدل السياق على أن كلمة « الأساليب » تعنى عندهم الطريق الثابت الموحد
المعبد الذى يوجب الموقف الكلاسيكى على المبدع سلوكه ، والتى تبدأ
بالتزام تسلسل الأغراض ، وتنتهى بإدق التراكيب اللغوية مثل ابتداء
المقدمة الطللية بنمط من أنماط محددة كطلب الوقوف عند امرئ القيس ،
أو طلب التحول الى الطلل بالتحية عند النابغة ، أو السؤال عن الدمنة
عند زهير ، فحسب .

أما عن المفهوم الأسلوبى للابداع الفنى فلا نلتمسه فى مصطلح
« الأسلوب » بل فى مصطلح الطبع . ولما كان الطبع عندهم يحمل معنى
العادة التى تكتسب بالمران - من بعض الوجوه - فإن مصطلح الصنعة
قد نشأ ليشرحه لا ليقابله . ودل مصطلح الصنعة على أن الشعر صناعة ،
أى يمكن وضع علم مضبوط لنقده والتمرن عليه . وبطريق الاشتقاق
أصبح نعتاً للمرسل (الشاعر المطبوع) ، وللرسالة (الشعر المطبوع) ،
ولعملية الارسال (الطبع والبديهة والارتجال) ، فاذا ظهرت مشكلة
التركيب الفنى عولجت بأن نعكس خصائص الطبع على النص . ومن هنا

(٥٠٦) نفسه - ٨٨/١ .

(٥٠٧) نفسه - ٦٢/١ ، ٦٣ .

(٥٠٨) نفسه - ٧٥/١ .

استخدم الآمدي أسلوب القصر فقال : « ليس الشعر عند أهل العلم به
 الا حسن التأتى ، وقرب المأخذ . . . الخ » ذاكرا نعوتا كلها تعكس سمات
 الطبع ، فتعكس قدرته على أن يأتى ، أو يأخذ بالتعبير ، أو أن يضع
 الألفاظ فى مواضعها المعتادة ، بوصفها الألفاظ المعتادة المستعملة فى
 معانيها ، مع لياقة المستعار للمستعار له ، وهى علامة السهولة والتلقائية
 ثم عاد الى أسلوب القصر فقال : « فان الكلام لا يكتسى اليهاء والرواق
 الا اذا كان بهذا الوصف ، وتلك طريقة البحتري » (٥٠٩) . ويدل القصر
 الأول على أنه يحاول أن يلتزم بالمفهوم العلمى للشعر أو للإبداع - وتدل
 جميع النعوت التى ذكرها على فهمه النص فى ضوء جماليات متعالية عليه
 هى جماليات الطبع . أما القصر الأخير فيكشف إعجابه النهائى بالبحتري .
 وهناك عناية ملحوظة بمحاولة ترجمة المفهوم الأسلوبى للإبداع الى اطار
 تحليلي للنص .

ويبرز مصطلح الصنعة مزيد بروز مع الجرجاني صاحب الوساطة .
 وهو مدرك تماما للعلاقة الجدلية بين الطبع والصنعة حتى انه يصف
 قصيدة الحمى للمتنبى بأنها جاءت « مطبوعة مصنوعة » . وهذا القسم من
 الشعر هو المظمع المؤيس » (٥١٠) . الطبع والصنعة يلتقيان نعتا لنص ،
 ذلك أن الطبع يستوعب الصنعة ، وهى تسعى اليه . أما المظمع فعلاقة
 سهولة النص الظاهرة التى يظن معها المتلقى أنها سهولة الإبداع بينما
 هى مظهر تلقائية الطبع . من هنا يكون المؤيس علامة على تعالى الطبع
 المبدع على سائر القدرات وتميزه منها . النص فى هذا السياق مرآة
 الطبع . ومصطلح الصنعة مظهر العناية المتزايدة بالنص وتحليله معبرا
 الى الطبع . لذا يسوق الجرجاني نماذج كثيرة من البديع تجنيسا ،
 ومطابقة ، واستعارة وتمثيلا ، أو تشبيها (٥١١) . كأنه يبحث فى البلاغة
 عن أدوات جديدة لتحليل النص كشفا عن ملامح الطبع الذى أبدعه .

والخطاب النقدي فى النماذج السابقة فى احتفاله بالطبع لا يضع
 له سقفا أو أفقا أخيرا لذا يجب معارضته بخطاب الباقلانى فى « اعجاز
 القرآن » حيث يسعى الى أن يقرر أن للطبع مدى فى قوته لا يبلغ حد
 الكمال لأنه غارق فى التفاوت ، والنقص ، والشغرات . والباقلانى مدرك
 تماما لفكرة كشف النص عن الطبع وسماته ، فاذا تقدم الانسان فى
 صناعة النقد « فهو يميز قدر كل متكلم بكلامه . . . » (٥١٢) وهى فكرة

(٥٠٩) الموازنة : ٤٢٣/١ .

(٥١٠) الوساطة - ص ١٢١ .

(٥١١) نفسه ص ٣٤ وما بعدها .

(٥١٢) الباقلانى : اعجاز القرآن - ص ١٢٠ وانظر أيضا ص ١٢٥ .

صريحة في الكشف عن أخذه بالمفهوم الأسلوبى للإبداع . لكنه مشغول بملاحظة تفاوت الطباع (٥١٣) على مدرج القوة والضعف ، محاولا أن يبرهن على أن نظم القرآن « جنس متميز ، واسلوب متخصص ، وقبيل عن النظر متخلص » (٥١٤) ، بمعنى أن أعلى مدرج القوة للطبع عاجز عن بلوغ النظم القرآنى . ومع ما فى هذا الموقف من نعمة التقليل من شأن الطبع إلا أنها فى الواقع تعترف بهذا المفهوم ، وباتخاذ النص (القرآن/الشعر) وثيقة أو مرآة لقوة المبدع (الله / الشاعر) . وموقف الباقلانى من البديع يكشف - على نحو خاص - موقفه من مفهوم الإبداع ، فهو يرفض القول ان وجود البديع فى القرآن دليل اعجازه ، على أساس أن البديع ليس خرقا للعادة أو العرف ، وأن استدراكه بالتعلم ممكن ، أما القرآن فليس له مثال يحتذى ، ولا يصح وقوع مثله اتفاقا ، كما يتفق البديع فى لمع من شعر الشاعر ، وقليل من رسائل الكاتب ، واليسير من خطب الخطيب (٥١٥) . البديع ، اذا من العادة والعرف ، والطبع يمكن تكوينه بالتعلم والاعتياد ، وهو بهذا متفاوت ، وتفاوته مناط النظر الى الشعر بوصفه صناعة ، وليس ابداعا خالصا . وعناصر الفهم الأسلوبى هنا قائمة كاملة ولاشك أن هناك عنصرا مذهبيا فى خطاب الباقلانى ، وأن قضية الاعجاز قضية متكلمين لا علماء ، وأننا أمام حالة من تداخل أو تفاعل - بالدقة - المستويات الثلاثة للخطاب . لكن المفهوم الأسلوبى يظل سليما لم يمس .

ونظرية البيان عند الجاحظ والباقلانى صورة من هذا المفهوم الأسلوبى . ذكر الباقلانى البيان فى موضعين كان فيهما يعنى الإبلاغ عن ذات النفس (٥١٦)، واشتهر به الجاحظ فى كتابه «البيان والتبيين» (٥١٧)، حيث أراد به « الدلالة الظاهرة على المعنى الخفى » وهو المعانى القائمة المحجوبة فى الصدور والأذهان والنفوس . هذا المعنى قريب من مفهوم الأسلوب بالمعنى الحديث الذى يرى فيه طريقة المبدع فى التعبير عن ذات نفسه . وعندما يميز الجاحظ بين خمسة أصناف للدلالات على المعانى :

(٥١٣) اعجاز القرآن ص ص ٣٦ - ٣٨ .

(٥١٤) نفسه ص ١٥٩ .

(٥١٥) نفسه ص ١١١ - ١١٢ .

(٥١٦) نفسه ص ١١٧ ، ٢٨٦ .

(٥١٧) هناك خلاف حول اسمه هل هو البيان والتبيين أو هو البيان والتبيين ؟ والثانى فيه جمع بين الارسال والتلقى انظر الشاهد البوشيخى : مصطلحات نقدية وبلاغية فى كتاب البيان والتبيين للجاحظ - بيروت - دار الآفاق الجديدة - ط ١ - ١٩٨٢ - ص ص ٢٥ - ٤٦ .

اللفظ ، الإشارة ، العقد ، الخط ، الحال أو النصبة (٥١٨) . يبدو لنا أنه يفعل ما يفعله سدوسيور حين يجعل اللغة جزءا من العلامات الدالة ، وعلم اللغة جزءا من علم العلامات ، أو علم السيميولوجيا العامة (٥١٩) . هذا وإن كان الدكتور نصر أبو زيد يرى أن الجاحظ لا يتوقف طويلا أمام الفروق التي تتوقف أمامها السيميولوجيا العامة (٥٢٠) ، إلا أن الجاحظ يظل - فيما يبدو لأول وهلة - سابقا إلى الفكرة العلامية . لكننا يجب أن نحذر الخلط والاسقاط ، ذلك أن مفهوم العلامة المعاصر يشير إلى كل مزدوج يفيد الدال والمدلول معا (٥٢١) ، وليس كذلك مفهوم البيان ، أو الدلالة القديم . والجاحظ - خاصة - يرى أن المعاني مطروحة في الطريق (٥٢٢) ، أي أنها شيء ثابت لا يتطور ، أما فكرة السمطقة ، أو إعادة بناء العلامة فإنها غير مطروحة . وهناك أخيرا في فلسفة اللغة التمييز بين الدلالة الوضعية والالتزامية حيث تشير الدلالة الوضعية إلى مستوى لا تقول بوجوده الأبحاث اللغوية المعاصرة ، بالإضافة إلى ما فيه من تصور سكوني للمعنى . وبرغم التباين الشديد بين مفكرى البنيوية المحدثين فإنه : « إذا كان هناك نمط واحد يصل الحقل المتباين للفكر البنيوي معا ، فهو المبدأ - الذي أعلنه أول مرة سدوسيور - القائل بأن اللغة شبكة متفاوتة differential من المعنى . فلا يوجد دليل ذاتي ، أو رابطة فرد لفرد بين الدال signifier والمدلول signified الكلمة كأداة توصيل (منطوقة أو مكتوبة) والمفهوم الذي تعمل على إثارتها . كلاهما يوضع في مسرحية من الملامح الفطرية حيث اختلافات الصوت والادراك Sense هي العلامات الوحيدة على المعنى » (٥٢٣) . وهذا التصور لا مقابل له في كلام الجاحظ . فالتباعد ، إذا ، بين الفهم القديم والحديث لا سبيل إلى تجاهله . والتفسير الأدق هو الذي يربط نظرية البيان القديمة بفكرة اظهار سمات الطبع والقوة . فالمعنى القائم

(٥١٨) البيان والتبيين - ٦٩/١ والحيوان ٣٣/١ ، ٣٥ ، ٤٥ .

(٥١٩) د . صلاح فضل : نظرية البنائية - ص ٤٤٦ .

(٥٢٠) د . نصر حامد أبو زيد : العلامات في التراث - ضمن أنظمة العلامات : مدخل السيميوطيقا - اشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد - القاهرة - دار الياس المصرية - ١٩٨٦ م - ص ٧٨ .

(٥٢١) د . صلاح فضل : نظرية البنائية - ص ٣٩ ، سيزا قاسم : السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد - ضمن أنظمة العلامات - مصدر سابق - ص ١٩ - وقارن بسوسيور : فصول من دروس في علم اللغة - ت . د . عبد الرحمن أيوب - المصدر السابق - ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

(٥٢٢) الحيوان ١٣١/١ .

(٥٢٣) Christopher Norris, Deconstruction, Theory & Practice, Methuon, London, 1982, p. 24.

بالصدر عند الجاحظ شيء عام متداول يسعى المرسل الى اظهاره ، لكن القدرة التي تقوم بالازهار تهدف في الواقع الجمالى الى اظهار قوتها وتأثيرها . ومن هنا كان اعجاب الجاحظ بتعريف العتابي للبلاغة ، وهو : « البلاغة اظهار ما غمض من الحق ، وتصوير الباطل فى صورة الحق » (٥٢٤) لما ينطوى عليه من الاحتفال بالقدرة المبدعة القادرة على العبث بالمعاني عبثا يكشف عن غموضها وتأثيرها فى عقول ونفوس المتلقين .

وهكذا فان المفهوم الأسلوبى للابداع الفنى الذى احتفل بفكرة القوة منذ الأصمعى ظهر فيه من يضع حدودا لهذه القوة كالباقلانى ، كما ظهر من يحاول صياغته على هيئة نظرية ذات طبيعة بيانية وظيفية ، ثم جاء عبد القاهر لي طرح نظرية أهم ما فيها امتلاكها لنموذج ناضج لتحليل الأسلوب من خلال فكرة النظم ، مستفيدا بجهود من عمقوا فكرة ظهور الطبع فى النص ، ومن حاولوا أن يضعوا لها حدا ، ليصل بهذا التيار الى منتهى نضجه .

التقط عبد القاهر فكرة النظم ببعدها النحوى البلاغى بعد أن استعملها الجاحظ ، وربطها بالقاضى عبد الجبار المعتزلى بالنسب النحوية (٥٢٥) فأخرجها من مقام الفرض العلمى الى التجربة والتحقيق . فأوجد الأداة التحليلية التى كانت مفتقدة فى التصور الأسلوبى للابداع . ونظّل عبد القاهر محافظا على المفهوم الأسلوبى للابداع . ومن مظاهر هذه المحافظة تمييزه بين نوعين من الكلام أو الشعر : الأول هو ذلك الذى حسنته « كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها الى بعض حتى تكسر ، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولا تقضى له بالحق والاستاذية وسعة الذرع وشدة المنة ، حتى تستوفى القطعة وتأتى على عدة أبيات » ، فهو هنا واع بأن النص بأصباغه مرآة لقوة طبع المبدع ، وأستاذيته ، وسعة ذرعه ، وشدة منته . ونوع الشعر هنا هو ما لا يظهر الا باكتمال أجزاء كثيرة من النظم . أما الثانى فهو « ما ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة ، ويأتيك منه ما يملأ العين ضربة ، حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل » (٥٢٦) وهو هنا يرى فى النص مرآة الطبع كذلك . ونوع النص هنا هو ما كان دقيق النظم حتى ان البيت الواحد منه كاف للحكم على قوة الطبع ، وعلى أن صاحبه — كما يقول عبد القاهر

(٥٢٤) البيان — ١٥٧/١ .

(٥٢٥) د . شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ — دار المعارف — ط ٦ — ص ١٦١ .

(٥٢٦) الدلائل — ص ٨٨ ، ٨٩٠ .

« فحل » و « صناع » . ومن الجلي أن الجمع بين الفحولة والصناعة من مظاهر العلاقة الجدلية بين الطبع والصناعة داخل عملية الابداع الفني .

٢ - المفهوم البلاغي :

قليل في تعريف البلاغة كلام أكثر من أن يختصر . وللقدماء فيه أقوال شديدة التباين والكثرة (٥٢٧) . أما المحدثون فقد أدلوا بدلوهم على أنحاء متباينة ، فمنهم من يراها مطابقة الكلام لمقتضى الحال (٥٢٨) ، ومنهم من يؤثر الاحتفاظ بالمصطلح القديم مع محتوى أدبي جديد (٥٢٩) ، ومنهم من يراها مظهرا من حاجة اجتماعية الى تحقيق المنافع من خلال ما يسمى بالكمال الظاهري (٥٣٠) ، والبعض يحاول أن يعيد عرضها في ثوب الأسلوبية (٥٣١) .

أما المراد ههنا فهو استخدام اجرائي لكلمة البلاغة تعنى فيه تصور الابداع الفني بوصفه تراكما وتجاوزا لأصباغ ، أو أبواب ، أو وجوه محددة من التراكيب . ومثل هذا التصور متوقع مفهوم اذا تذكرنا شعر البديع وما صحبه من مغالاة الشعراء في جمع الأصباغ ، وقد كان لهذه المغالاة صداها النقدي . ولقد شغل البلاغيون بجمع هذه الأصباغ ، فذكر ابن المعتز في كتاب « البديع » خمسة أصباغ مما يسميه البديع ، وثلاثة عشر صبغا مما يسميه محسنات (٥٣٢) . وذكر الفخر الرازي

(٥٢٧) انظر في تعريفاتها : د . أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها - بغداد - مطبعة المجمع العلمي العراقي - ١٩٨٣ م - ٤٠٢/١ - ٤٠٦ ، وله : أساليب بلاغية - الكويت - وكالة المطبوعات - ١٩٨٠ م - ص ص ٥١ - ٦٠ ، البيان ٧٥/١ - ٨٠ ، ٩٠ - ١٠٦ ، الصناعتين : ١٥ - ٦٧ ، التلخيص : ٣٣ - ٣٧ ، الاشارات والتنبيهات لمحمد ابن علي الجرجاني - تح : د . عبد القادر حسين - نهضة مصر - ص ص ١٤ - ١٧ ، مقدمة ابن خلدون ط المكتبة التجارية الكبرى ص ص ٥٥٠ - ٥٥٣ .

(٥٢٨) د . علي البدرى : بحوث المطابقة لمقتضى الحال : زاد النقد الأدبي السليم - مطبعة السعادة - ط ٢ - ١٩٨٤ - ٨٦/٢ - ٩٣ .

(٥٢٩) د . أحمد مطلوب : أساليب بلاغية - مصدر سابق - ص ٦٢ .
(٥٣٠) د . مصطفى ناصف : عن الصيغة الانسانية للدلالة - مجلة فصول - المجلد السادس - ع ٢ - يناير ١٩٨٦ م - ص ٩٦ ، ٩٧ حاشية رقم (١) .
(٥٣١) د . محمد عبد المطلب : البلاغة والاسلوبية - ص ٣ . والكتاب كله نموذج على هذا الاتجاه .

(٥٣٢) يرى كراتشكوفسكى أن أسس ابن المعتز في تصنيف البديع والمحسنين غير واضحة ولا كذلك أسباب مقابله بين أشكال الاسلوب الجديد والمحسن beauties (مقدمة كراتشكوفسكى لكتاب البديع P. 11) . والجواب عليه أن ابن المعتز تجاوز مع الواقع الابداعي ، فما كان جديدا على التراث سموه بديعا ، وما كان مطروقا سموه محاسن ، حتى برهن أن ما يسميه الناس بديعا مطروق كذلك فقد اللفظ تخصصه وأصبح عاما هلى المحاسن .

مفهوم الابداع - ١٦١

فى « نهاية الايجاز » ثلاثة وعشرين صبغا بديعيا . وذكر أسامه بن منقذ فى كتاب « البديع فى نقد الشعر » ما يربو على التسعين . هذا التزايد لا يتسق الا مع نظرة للابداع ترى فيه جمعا لأصباغ . واذا نظرنا فى تعريف القزوينى للبلاغة نجده بعد أن يقول انها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته ، تشغله مقامات الكلام ، وجميع ما مثل به عليها لم يكن الا خصائص نصية مثل التنكير ، والاطلاق ، والتقديم ، والذكر والحذف ، والفصل والوصل ، والايجاز والاطناب (٥٣٣) . ولا يوجد فى هذا كله انتقال حقيقى من النص الى الطبع الذى أنتجه ، انما هو انشغال تام بأصباغ النص ، يصدر عن تصور مفاده أن الابداع الفنى عملية تجميع تجاورى synchronic للأصباغ .

ولعل أقدم نص وصلنا (٥٣٤) يحمل هذا المفهوم كتاب « قواعد الشعر » لثعلب . فيه يقرر أن قواعد الشعر أربعة : أمر ونهى وخبر واستخبار (٥٣٥) وكلها أمور نصية . « ثم تتفرع هذه الأصول الى : مدح ، وهجاء ، ومراث ، واعتذار ، وتشبيب ، وتشبيه ، واقتصاص أخبار » (٥٣٦) . نحن هنا أمام هرم مقلوب ، فبدلا من أن تكون أغراض الشعر أصلا والنص فرعاً ، أصبح النص أصلا والأغراض فرعاً ، بل انه ليرفع صبغا بلاغيا هو التشبيه فيصبح غرضاً من الأغراض - اذا أقمنا الهرم . والتصور العام للابداع فى هذا السياق تصور تجميعى يتحول معه ثعلب الى التعريف والتمثيل لأصباغ بلاغية كثيرة ، هى على الترتيب : التشبيه ، الافراط والغلو ، لطافة المعنى ، الاستعارة ، حسن الخروج ، مجاورة الأضداد (يستخدم لفظ المجاورة) ، المطابق ، الجزالة ، اتساق النظم (العروضى بمعنى خلوه من السناد والاقواء والاكفاء والاجازة والإيطاء) . و « أبلغ الشعر » (٥٣٧) عنده « ما اعتدل شطراه ، وتكافأت حاشيتاه ، وتم بأيهما وقف عليه معناه » (٥٣٨) ، وهى علامات نصية . ومن الشائق أن نلاحظ طريقة ثعلب فى استخدام الرمز الحيوانى فيذكر الأبيات السوابق ، ثم المصلية ، ثم المحجلة ، ثم الموضحة ، ثم المرحلة .

(٥٣٣) القزوينى : التلخيص - ص ٣٣ - ٣٥ .

(٥٣٤) على ما يرى د . محمد عبد المنعم خفاجى فى مقدمة : ثعلب : قواعد الشعر -

البابى الجلبى - ط ١ - ١٩٤٨ م - ص ٢٠ ، ٢١ .

(٥٣٥) قواعد الشعر - ص ٢٤ .

(٥٣٦) نفسه - ص ٣٨ وما بعدها .

(٥٣٧) لفظة أبلغ من عند الشارح موضع فراغ فى النص ، وهناك شواهد من كلام

ثعلب بعد هذا النص ترجحها .

(٥٣٨) المصدر السابق - ص ٦٣ .

هذه كلها نعتت للنصي لا للطبع الذي أنتجه ، أى أن ثعلب يحولها الى أصباغ نصية خلافا لاستعمال الأصمعي لها .

وكتاب البديع لابن المعتز شهادة حاسمة على أن البصري وراء الأصباغ كان ظاهرة ملحوظة فى مستوى المبدعين . هذا المستوى له قيمة نقدية لا تجحد ، ونطلق عليه المستوى الذهبى من الخطاب النقدي . ولقد ذكر ابن المعتز أن البديع (الأصباغ) قد « كثر فى أشعارهم » ، وضرب المثل بحبيب بن أوس الطائي الذي شغف به « وأكثر منه » . وشبهه بصالح ابن عبد القدوس الذي كان فى الأمثال مشغولا بها لا ينثرها فى شعره . ولا يجعل بينها فصولا (٥٣٩) . وهذا كله صريح فى هذه النزعة نحو التجاور التزامنى للأصباغ .

ولم يكن التحول عن رمز الحيوان بعد ثعلب خلاصا من هيمنة الرموز فى الخطاب النقدي ، فلقد أحل الخطاب البلاغى رمز العقد المنظوم محله . نجده عند ابراهيم بن المدبر حين يطالب البليغ فى تعامله مع اللفظ « أن ينظمه فى سلكه مع شقائقه كاللؤلؤ المنثور » (٥٤٠) . ونجده عند ابن طباطبا حين يرى الشعر « كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركيب عن أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب حيانه ، ويغمض مستبطنه » (٥٤١) وهى طائفة من الرموز : السبيكة - السيول - أخلاط الطيب ، تنبع من رمز العقد بما فيه من معنى تزيينى تجاورى أو تجميعى . ويلج ابن الأثير على رمز العقد المنظوم فيذكر أن الصناعة اللفظية تحتاج الى ثلاثة أشياء ، أولها اختيار الألفاظ المفردة مثل « الآلىء المبددة ، فانها تتخير وتنتقى قبل النظم » ، وثانيها نظم كل كلمة مع أختها مثل « العقد المنظوم فى اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها » ، وثالثها الغرض المقصود مثل « العقد المنظوم ، فتارة يجعل اكليلًا على الرأس ، وتارة يجعل قلادة فى العنق ، وتارة يجعل شنفا فى الأذن » (٥٤٢) .

وفى ضوء هذا الفهم التجميعى تفهم عبارة اسحاق بن وهب فى البرهان حين يقول :

-
- (٥٣٩) ابن المعتز - البديع - ص ٥٨ .
(٥٤٠) ابراهيم بن المدبر : الرسالة العذراء شرح : د . زكى مبارك - دار الكتب المصرية - ط ٢ - ١٩٣١ م - ص ٣٢ .
(٥٤١) ابن طباطبا : عيار الشعر - تج : د . عبد العزيز بن ناصر المانع - السعودية - دار العلوم - ١٩٨٥ - ص ١٤ .
(٥٤٢) المثل السائر - ١٦٣/١ .

« والذي يسمى به الشعر فائقا ، ويكون اذا
اجتمع فيه مستحسنات رائقا : صحة المقابلة ،
وحسن النظم ، وجزالة اللفظ ، واعتدال الوزن ،
واصابة التشبيه ، وجودة التفصيل ، وقلة التكلف ،
والشاكلة في المطابقة ، وأضداد هذه كلها معيبة
تجملها الآذان ، وتخرج عن وصف البيان (٥٤٣) »

فوجه تفوق الشعر عنده « اجتماع » هذه الأمور التي لا تعدو أن تكون
أصباغا بلاغية بعضها ذو أصول في عبارات الأسلوبيين كالصحة والجزالة
والاعتدال والاصابة والتكلف .

وشبيه بهذا قول ابن سنان الخفاجي عن الفصاحة ، بعد أن يقرر
أهمية العلوم الأدبية للعلوم الشرعية : « وليس للذهاب الى هذا المذهب
مندوحة عن بيان الفصاحة التي وقع التزايد فيها موقعا خرج عن مقدور
البشر » (٥٤٤) .

فالفصاحة تحل محل أفكار البلاغة والأسلوب والنظم ، وتصبح
هني مناط التحدى القرآني ، وسر اعجاز الكتاب الكريم ، على نحو كمي ،
يعبر عنه بلفظ « التزايد » ، والقارئ لسر الفصاحة يدرك أن مفهوم
الفصاحة عنده لا يختلف عن مفهوم البيان كثيرا ، مادام معناهما واحدا ،
وهو الظهور . ولا تكاد تخرج دراسته للفصاحة عن المخطط التالي :

(٥٤٣) البرهان : ص ١٣٩ .

(٥٤٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة : - شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي -
القاهرة - مكتبة صبيح - ١٩٦٩ م - ص ٤ .

الخطاطة

اللفظ

اللفظ المنطوق

اللفظ المنفردة

وضع اللفظ مواضعاً صحيحة أو مجازاً

الشروط الثمانية على مستوى التأليف عند الناس

٨ أن تصف في موضع أبش و اللطيف أو الحق أو القليل

٧ أن تصف فلا تكون كثيرة الحروف

٦ ألا تكون قد عير بها في أمر آخر مكرره

٥ أن تجري على الحرف العربي الصحيح

٤ ألا تكون عامية ساوطة

٣ عدم التوعر والوهشية

٢ أن تصف السمع

١ أن تصف المخرج

ومن الجلي أن المخطط يتصاعد الى أن يبلغ بالفصاحة مداها ، وهو ما يسميه بوضع الألفاظ مواضعها حقيقة ومجازا ، وهي فكرة بلاغية تعد الباب الذي دلف منه الى كثير من الأصباغ ، فدرس التقديم والتأخير ، والاستعارة ، والتشبيه ، والايغال ، والمعاظلة ، والكناية ، والمناسبة بين الألفاظ صنيغة ومعنى ، والفواصل والأسجاع ، والتصريح ، والتناسب بين الألفاظ المجانسة . ومن هنا نفهم انكار ابن سنان أن يحد الناس البلاغة بمثل قولهم : لمحة دالة ، أو معرفة الفصل من الوصل أو أن نصيب فلا تخطيء وتسرع فلا تبطئ ، ورأى أنها نعوت لا تحد (٥٤٥) . وما ذلك الا لأنه يريد تعريفا أعم يفتح الباب للتزايد في الأصباغ .

وعلى ذات النحو نفهم انكار الفخر الرازي لجميع ما يقال في مدح اللفظ من مثل : جودة السبك ، وصحة الطبع ، مؤكدا على أهمية النظر الى الدلالة الالتزامية (٥٤٦) ، فما ذلك الا لأن فكرة الدلالة الالتزامية من أهم الأفكار التي أتاحها له عبد القاهر الجرجاني بكتابه : الدلائل ، والأسرار ، والقول بها ضرورة من ضرورات فكرة النظم ، والفخر الرازي ينفذ من هذا كله الى الاحتفال بتجميع الأصباغ .

وأساس القضية عند الفخر الرازي أنه يبطل القول بأن مناط الاعجاز القرآني مخالفة أسلوب القرآن لأسلوب الشعر والخطب والرسائل (٥٤٧) ، (وهذا لا يمكن فهمه الا اذا كان معنى الأسلوب يشير الى الخصائص المقررة لكل نوع أدبي والتي تمثل الطريق الواجب سلوكه لكل سالك والا خرج عن حد النوع الأدبي كما خرج القرآن عن حد الشعر وسجع الكهان) ، ومناط الاعجاز عنده مزايا وبدائع النظم القرآني ، لذا : « وجب على العاقل أن يبحث عن تلك المزايا والبدائع ما هي وكم هي وكيف هي ولا يمكن ذلك الا بالبحث عن حقيقة المجاز ، والحقيقة ، والاستعارة ، والتشبيه ، والتمثيل ، وحقيقة النظم ، والتقديم والتأخير ، والايجاز ، والحذف ، والوصل ، والفصل ، وسائر وجوه المحاسن المعتبرة في النظم والنثر » (٥٤٨) .

وفكرة التجميع البلاغي واضحة وضوحا باهرا في عبارة الفخر الرازي ، فالهدف هو المزايا والبدائع . لفظ البدائع شديد الوضوح في دلالة على الفكرة . وطريق البحث فيها ينقسم الى خطوات ثلاث : السؤال

(٥٤٥) سر النصيحة : ص ٥٠ .

(٥٤٦) فخر الدين الرازي : نهاية الايجاز في دراية الاعجاز - القاهرة - مطبعة

الآداب والمؤيد - ١٣١٧ ، - ص ١٤ ١٥ .

(٥٤٧) نفسه ص ٦ .

(٥٤٨) نفسه ص ٧ .

الماهوى ووظيفته التعريف ، والسؤال الكمي ووظيفته الاحصاء والتصنيف ،
والسؤال الكيفي ، الذى يذكر بفكرة الحال المطابق ، ووظيفته ربط البدائع
بالغرض والحال . واذا تذكرنا خصائص الصناعة اللفظية التى ذكرناها
عن ابن الأثير ، فإننا نستطيع أن نؤكد أننا أمام خطوات علمية واحدة
تقوم أساسا على التصنيف والاحصاء (مادام التعريف ضربا من التصنيف
الماهوى) . وهذا كله يفضى الى جمع الأصباغ ، أو ما يسميه الفخر
« وجوه المحاسن المعتبرة » .

ولا يختلف الأمر عنه عند الرماني فى (النكت فى اعجاز القرآن) ،
فهو يعلق الاعجاز بالبلاغة ، التى هى « إيصال المعنى الى القلب فى أحسن
صورة من اللفظ » ، فيعلقها على حسن اللفظ ، تمهيدا لتفتيتها الى عشرة
أقسام أو أصباغ ، الإيجاز ، والتشبيه ، والاستعارة ، والتلاؤم ،
والفواصل ، والتجانس ، والتصريف ، والتضمن ، والمبالغة ، وحسن
البيان (٥٤٩) . « وظهور الاعجاز فى الوجوه التى نبينها يكون باجتماع
أمر يظهر بها للنفس أن الكلام من البلاغة فى أعلى طبقة » (٥٥٠) ،
فكان ما يجمعه النص الابداعى يفتته التحليل البلاغى .

والخطابى بالمثل يقسم الكلام الى ثلاثة أقسام : البليغ الرصين
الجزل ، والفصيح القريب السهل ، والجائز الطلق الرسل ، ثم يقول :
« فحازت بلاغات القرآن من كل قسم من هذه الأقسام حصّة ، وأخذت
من كل نوع من الأنواع شعبة ، فانتظم لها بامتزاج هذه الأوصاف نمط
من الكلام يجمع صفتى الفخامة والعذوبة » (٥٥١) . فالخطاب القرآنى
— كما يظهر فى هذا النص — ذو طبيعة تجميعية ، علامات هذا التصور :
بلاغات ، الأقسام ، الأنواع ، انتظم ، امتزاج ، الأوصاف ، وهى الفاظ
شديدة الوضوح .

وأهم ما عند الخطابى نظريته فى البيان . لا يبدأ الخطابى نظريته
كالجاحظ بتحديد أنواع العلامات ، فهو أكثر انشغالا بالعلامة اللغوية .
يقسم الخطابى الكلام الى لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما ناظم ،
والتصريح بذكر الرباط يكشف التمايز بين مفهوم العلامة المعاصر ونظرية

(٥٤٩) الرماني : النكت فى اعجاز القرآن — تج : د . محمد زغلول سلام ، د . محمد
خلف الله أحمد ، ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن — دار المعارف — ط ٣ — ١٩٧٦ م —
ص ٧٥ ، ٧٦ .

(٥٥٠) نفسه — ص ٧٨ .

(٥٥١) الخطابى — بيان اعجاز القرآن — ضمن المرجع السابق — ص ٢٦ .

البيان القديمة • ويروى الخطابي أن فضائل هذه الأقسام الثلاثة توجد « مجموعة » في الخطاب القرآني (٥٥٢) ، وهو يستعمل لفظ مجموعة على نحو لا تخفى دلالتة • فتصور الابداع يفضى فى النهاية الى فضائل أو أصباغ تتجمع •

وهناك نقطة مشتبهة فى سياق تغلغل المفهوم البلاغى للابداع فى الخطاب النقدي • تلك هى المرزوقى شارح حماسة أبى تمام ، وصاحب المقدمة الشهيرة لها التى عالج فيها تعريف عمود الشعر • ويرى كلاين - فرنك Felix Klein-Frank أن الذين سبقوا المرزوقى فى شرح الحماسة لم يكن لهم أى معيار نقدي جمالى - aesthetic - critical criteria • بينما اتجه المرزوقى هذا الاتجاه (٥٥٣) • فما هذا المعيار ؟ انه بالطبع مراجعة أسس أبى تمام فى الاختيار ، وشرحه لعمود الشعر • وقد يبدو غريباً أن يكون شارح عمود الشعر الأشهر صاحب نظرة بلاغية للابداع • ولنوضح هذه المفارقة • عمود الشعر عند المرزوقى سبعة أبواب : شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والمقاربة فى التشبيه ، والتحام أجزاء النظم ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاها للقافية (٥٥٢م) • هذه الحائض كلها ليست الا سمات الطبع معكوسة على النص ، أى أنها صادرة عن مفهوم أسلوبى للابداع • مع هذا فان مفهوم المرزوقى نفسه بلاغى ، فهو يتعامل معها بوصفها « أبواباً » أى أصباغاً • ولنقارنه بكلام القاضى عبد العزيز الجرجاني فى الوساطة :

« وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء فى
الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة
اللفظ واستقامته ، وتسليم السبق فيه لمن وصف
فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت
سواثر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعباً
بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفيل بالابداع
والاستعارة اذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام
القريض » (٥٥٤) •

(٥٥٢) المصدر السابق - ص ٢٧ •

(٥٥٢م) Felix Klin - Frank, The Hamasa of Abu Tamam, Leiden, E.J. Brill, 1972, p. 147.

(٥٥٣) المرزوقى : شرح ديوان الحماسة - نشر : أحمد أمين وعبد السلام هارون -
لجنة التأليف والترجمة والنشر - ط ١ - ١٩٥١ م - ١/١ -
(٥٥٤) الوساطة : ص ٣٣ ، ٣٤ •

هنا نقع على أصل كلام المرزوقي بالفاظه ، فما الاختلاف ؟ . المرزوقي صنف الخصائص أبواباً معدودة ، بينما عبارة القاضي تضم علامات على قوة الطبع فحسب . ويتضح الفارق ساطعاً حين نلاحظ أن المرزوقي قد جذف تماماً غزارة البديهة ولم يشر إليها ، فهو مشغول بخصائص النص لا الطبع ، والقاضي يقف موقفاً مناقضاً . ولقد أضاف المرزوقي بابين لم يشر إليهما القاضي : مشاكلة اللفظ للمعنى ، مناسبة المستعار منه للمستعار له ، وهما بابان نصيان . وبعد أن يفتت المرزوقي عمود الشعر الى تسعة أبواب أو أصباغ ، يعلق جودة الشعر ، لا على أحدها ، ولكن على مجموعها « وهن لم يجمعنهما كلها فبقدر سهولته منها يكون نصيبه من التثقل والاحسان ... » (٥٥٥) ، أي أننا — أمام التصور التجميعي البلاغي الذي يرى الابداع حشداً لأصباغ ، أو نظماً لعقد فريد .

٣ - المفهوم الفلسفي :

هذا هو المفهوم الذي يستوعب المفهوم الأسلوبى والمفهوم البلاغى معاً ، فى سياق بناء تصور شامل بالاهابة بالأساس النظرى للمنهج كما عرفناه عند تعريف المنهج . وهو المفهوم الذى نجده فى الخطاب النقدي عند قدامة بن جعفر ، وحازم القرطاجنى ، وابن خلدون . وليس المراد هنا آراء الفلاسفة فى الشعر ، أمثال ابن سينا وابن رشد ، فهؤلاء يشاركون فى مستوى مختلف للخطاب ، هو المستوى الأولى ، كما أنهم لم يكونوا من أصحاب المنهج التجريبي فى فلسفتهم ، بل كانوا مثاليين . هذا ما وجدته الدكتور عاطف العراقى عندما درس الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا ووجدته فيها وإن كان يتابع أرسطو إلا أنه مختلف عنه فى أمر جوهرى هو المبالغة فى تفضيل الصورة على المادة ، وهو أثر أفلوطينى بارز (٥٥٦) . وهذه المثالية هى ما نجدها عند ابن رشد فى « تلخيص ما بعد الطبيعة » ، حين يأخذ بالرأى السينوى بأسبغية الميتافزيقا مكانة على العلم الطبيعى (٥٥٧) ، أو حين يقول فى المقالة الرابعة بنظرية الشوق (٥٥٨) ، وهو ملمح أفلوطينى واضح . فالمثالية الفلسفية عند المسلمين انطوت على موقف نقدي من أرسطو يظهر حين تجد ابن رشد يقول : « قصدنا فى هذا القول أن نلتقط الأقاويل العلمية من مقالات

- (٥٥٥) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ص ١١١ .
 (٥٥٦) د. العراقى : الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا - دار المعارف - ١٩٧١ - ص ٣٩٧ .
 (٥٥٧) ابن رشد : تلخيص ما بعد الطبيعة - تح : د. عثمان أمين - مصطفى البابى الحلبي - ١٩٥٨ - ص ٢ .
 (٥٥٨) المصدر السابق - ص ١٣٦ .

أرسطو الموضوع في علم « ما بعد الطبيعة » على نحو ما جرت به عادتنا في الكتب المتقدمة « (٥٥٩) . والالتقاط الذي اعتاده ابن رشد موقف مختلف عن المتابعة الكاملة ، لا يخلو من منزع نقدي ، يكشف عن تفاوت منهجى ملحوظ ، وفي مقام الابداع الفني كان لفلاسفة المسلمين موقفهم الخاص الذي لخصه ابن أبي الحديد في قوله : « والذي يريدونه بالشعر يأتي في كل قياس مخيل يعلم العاقل كذبه ، لكنه يحدث له مع ذلك نوع قبض أو بسط ، أو اتمام أو احجام . . . » (٥٦٠) . وفكرة القياس المخيل ليست فكرة تجريبية ، بل مثالية ، وان كانت مؤثرة في عالم مثل حازم القرطاجني كما سوف يظهر .

ولقد حاول الغربيون أن يزعموا تجريبية أرسطو كما حاول بوتشر S. H. Butcher ذاهبا الى أن المراد بالصورة Form عند أرسطو هو الطبيعة Nature (٥٦١) ، ومن هنا كان موضوع المحاكاة عنده هو الدافع Motivation . وهذا ما حاوله فيليب سيدني Philip Sidney والكلاسيكيون الايطاليون ، فلقد لاحظ وايتهد A. N. Whitehead أن القرن الثامن عشر بتأثير العلم التجريبي قد فسر المحاكاة الأرسطية على أنها تعامل مع الكليات Universals لا خصوصيات التاريخ ، فيما يشبه التعميم الاستقرائي - inductive generalization ، سعيا الى المثال الحقيقي ، وقياسا على عملية التصنيف - Classification في العلوم (٥٦٢) . وليست هذه المحاولات الا وقوعا صريحا في عيب الاسقاط . ولا يكشف خطأ وتناقض هذه المحاولة شيء مثل أنهم طبقوها على أفلاطون مثل أرسطو على بعد أفلاطون من أي منزع تجريبي . في هذا الصدد التقط مازوني - Jacopo Mazoni تقسيم أفلاطون للمحاكاة في محاورة السوفسطائي الى نوعين : محاكاة أيقونية icastic تمثل الأشياء التي وقعت فعلا ، وأخرى فانتازية أو خيالية Phantastic تتمثل في الصورة التي تبدعها ملكة caprice المبدع ، وحاول أن يفسرها على أساس أن هدف أفلاطون هو محاكاة موضوعات لا قيام لها الا من طريق المحاكاة وفيها (٥٦٣) ، أي أن المبدع يحاكي المثال الذاتي

(٥٥٩) نفسه - ص ١ .

(٥٦٠) ابن أبي الحديد : الفلك الدائر على المثل السائر : ملحق بالمثل السائر - تج : د. الحرفي ، د. بدوي طباطبة - ١٦٢/٤ .

(٥٦١) Hazard Adams, The Interests of Criticism : An Introduction to Literary Theory, Harcourt, 1969, p. 20.

Ibid, p. 27. (٥٦٢)

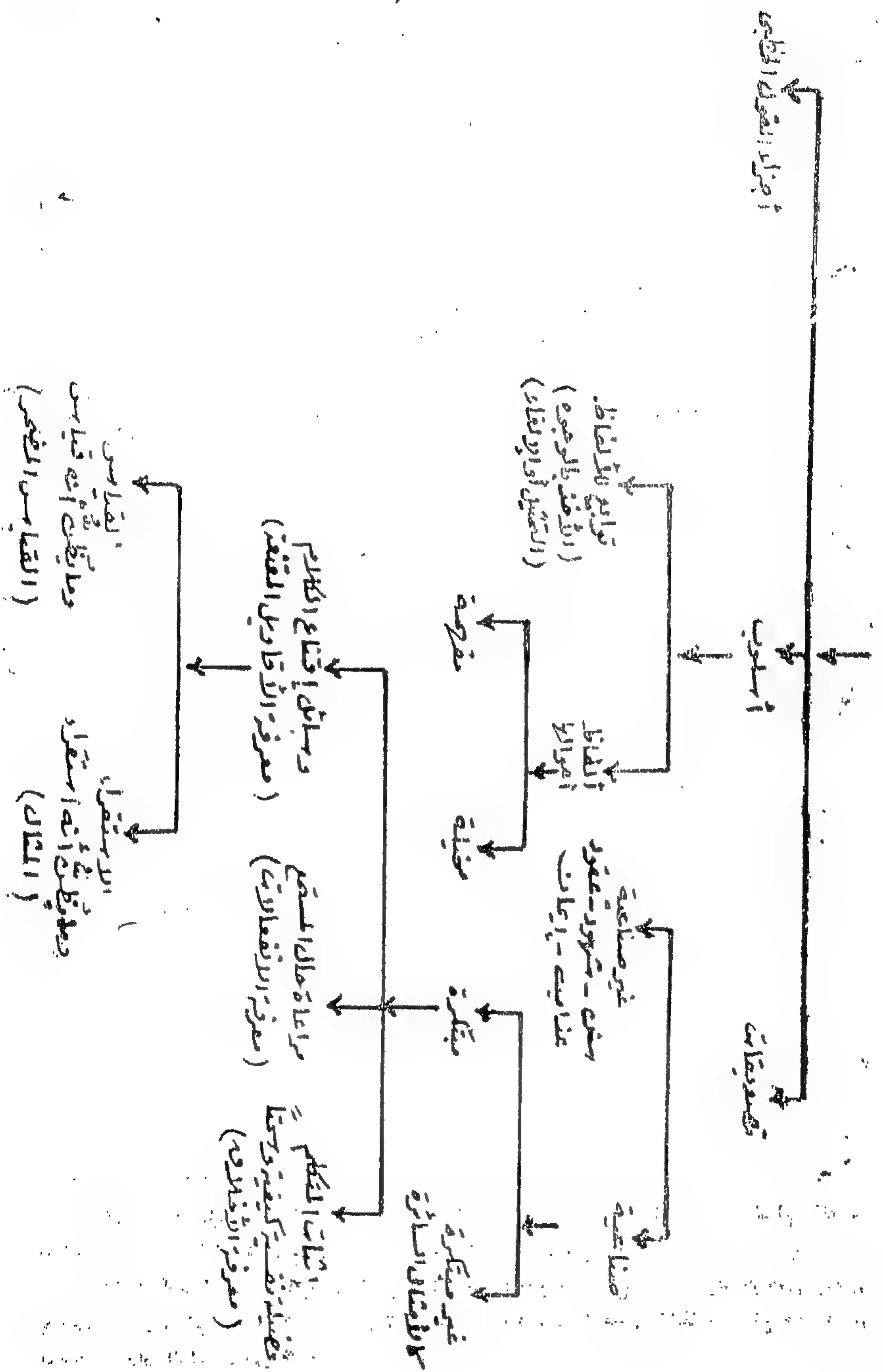
Ibid, p. 23. (٥٦٣)

للقصيدة القائم بداخل ذاته في مواجهة موضوعه الذي هو القصيدة نفسها . ومن الجلي أن هذا التفسير يتعارض مع تأكيد أفلاطون أن المثل عالمها مستقل عن الذات وموضوعاتها ، لكن هذا التفسير - من جهة أخرى - برهان على أن الوقوع في عيب الاسقاط من السهل معه تصوير الأشياء في غير صورتها الحققة دون تحقيق أية معرفة حقيقية . ويكفى في دحض أية محاولة لرد التجريبية العربية الى تجريبية مزعومة لليونان أن نتذكر احتقارهم للعمل اليدوي والتجربة ، وتصورهم التفكير انصرافا الى التأمل الخالص المنقطع عن العالم المادي ، اتساقا مع الأخذ بنظام الرق ، وعلاقة السيد بالعبد (٥٦٤) .

واستخلاص مفهوم الابداع الفني من كتاب الخطابة لأرسطو ضروري في هذا السياق . الابداع الخطابي عند أرسطو صوغ لأقيسة جدلية اقناعية مدامت الخطابة ضربا من الجدل (٥٦٥) . والتصور التفصيلي الأرسطي للابداع الخطابي محكوم هيكله بالمخطط التالي :

-
- (٥٦٤) د . فؤاد زكريا : بين الفكر والآلة : الفلسفة والتكنولوجيا في العالم القديم - مجلة الكاتب - القاهرة - ع ٥٦ - نوفمبر ١٩٦٥ م - ص ٥١ .
(٥٦٥) أرسطو : الخطابة : الترجمة العربية القديمة - تح : د . عبد الرحمن بدوي - بيروت - دار القلم - ١٩٧٩ م - ص ٣ وانظر ابن رشد : تلخيص الخطابة - تح د . بدوي - بيروت - دار القلم - ص ٣ .

३३



ومن الجلي أن المخطط يصب في شيئين : الاستقراء والقياس .
ويجب ألا نعتمد كثيرا على الاستقراء للايحاء بطابع تجريبي لأرسطو ،
فابن رشد يقرر أن كل تصديق يكون بالقياس ، والاستقراء يفيد التصديق
لا فيه من قوة القياس (٥٦٦) . ويؤكد صحة ما فهمه ابن رشد عن
أرسطو أن أرسطو يعالج الاستقراء في الخطابة على أنه المثال وليس حصر
الجزئيات ، ومن السهل القول ان كل مثال ينطوي على قياس مضمّن .
وبالتالي فالابداع الخطابي عند أرسطو يقوم على تصور مثالي صوري يؤول
فيه الى ضرب من القياس المضمّن .

أما عن كتاب الشعر فلقد شغل فيه أرسطو العالم بنظريته في
المحاكاة التي لقيت محاولات لتفسيرها تفسيراً تجريبياً . وأهم نص في
كتاب الشعر في إيضاح المحاكاة هو تعريف التراجيديا . ونص هذا
التعريف في ترجمة الدكتور شكري عياد :

« والتراجيديا هي محاكاة فعل جليل ، كامل ،
له عظم ما ، في كلام مهتمّ تتوزع على أجزاء
القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثّل
الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن
الرحمة والخوف لمثل هذه الانفعالات » (٥٦٧) .

والنص الانجليزي في ترجمة بوتشر - أشهر مترجمي كتاب الشعر :

"Tragedy, then is an imitation of an action that is serious,
complete, and of a certain magnitude ; in language embellish-
ed with each kind of artistic ornament, the several kinds being
found in separate parts of the play; in the form of action, not
of narrative ; through pity and fear effecting the proper pur-
gation of these emotions." (٥٦٨)

الابداع ههنا محاكاة فعل ، تستهدف التطهير . ولكن ما الفعل ؟
هناك عبارة مضطربة في النص يترجمها الدكتور عياد الى : « محاكاة
تمثّل الفاعلين ولا تعتمد على القصص » ، ويترجمها الدكتور بدوي الى :
« وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية » (٥٦٩) ،

(٥٦٦) تلخيص ابن رشد - ص ١٩ .

(٥٦٧) أرسطو طاليس في الشعر - ت . د . شكري محمد عياد - دار الكاتب

العربي - ١٩٦٧ م - ص ٢٨ .

(٥٦٨) انظر ترجمة بوتشر في كتاب (Editor) Lionel Trilling وهو :
Literary Criticism, Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1970, p. 57.

(٥٦٩) د . بدوي الترجمة الحديثة لكتاب الشعر - نشر بيروت - دار الثقافة -

ص ١٨ .

ويترجمها ابن سينا الى « لا من جهة الملكة ، بل من جهة الفعل » (٥٧٠) .
ويترجمها بايووتر Bywater الى in a dramatic, not in narrative form (٥٧١) .

ومقابلها العربى : « فى صورة درامية لا فى صورة سردية » ،
ويترجمها بوتشر كما تقدم الى : In The Form of action, Not of Narrative

ومقابلها العربى : « فى صورة الفعل لا فى صورة السرد » . ومن الواضح أن الفعل الذى استخدمه الدكتور عياد « تمثيل » ، وأن نفي ابن سينا أن يكون المراد هو الملكة وهى ذات بعد نفسى جسمى - كما نعلم - ، بل المراد « الفعل » ، مع استخدام أبى بشر متى فى ترجمته لهذا السطر لكلمة الأنواع ، اذ ترجمه على هذا النحو : « ما خلا كل واحد من الأنواع التى هى افاعلة فى الجزاء ، لا بالمواعيد » (٥٧٢) ، بالاضافة الى استخدام المترجمتين الانجليزيتين لكلمة الصورة Form ، انما هو تخطيط منشأة تدخل ألوان من الفهم مرجعه الى تصور للفعل يخلو من الصورية الأرسطية - وهو ما يظهر تماما فى ترجمة بدوى - ويحول التصور الصورى للفعل الى تصور مخالف لطبيعته . ان المعرفة التى يؤسسها الفن - عند أرسطو - جوهرها المحاكاة أو التمثيل الذى هو فى قوة القياس ، وموضوعها الصورة القائمة فى المادة . والمسرح عنده فعل ، والفعل صورة فى جسم متحرك . والابداع - - بهذا - جدل منطقى من جهة الخطابة ، ومحاكاة من جهة الشعر . فما الذى يصل بين الجانبين ؟ انه البعد الصورى الذى يجعل الابداع معرفة بالصور . ويبدو أن الفارابى قد أحس بالفجوة بين الجانبين فمضى يصل بين علم النفس الأرسطى ونظرية المحاكاة الشعرية (٥٧٣) ، وفى علم النفس ملتقى للمفهوم الخطابى والمفهوم الشعرى . والاجراء الذى قام به الفارابى حل صورى لمشكلة الابداع عند أرسطو ، دون أن يكون تفسيراً يكشف عن الأساس الصورى لفهم الابداع عند أرسطو . وعلى أساس من التفسير الصورى نستطيع أن نفصل فصلاً باتاً بين مفهوم الابداع الأرسطى ، ومفهوم الابداع عند الفلاسفة ، ومفهوم الابداع الفلسفى عند قدامة وحازم وابن خلدون . وهو فصل لا ينفى وجود صلات ثقافية لكنه يؤكد أن الأصول المنهجية قد

(٥٧٠) ابن سينا : فن الشعر - نشرة بدوى - ص ١٧٦ .

(٥٧١) Cuddon, Literary Terms, p. 730.

(٥٧٢) فن الشعر - الترجمة القديمة - ص ٩٦ من نشرة بدوى ، ص ٤٩ من نشرة شكرى عياد .

(٥٧٣) د . جابر عصفور : الصورة الفنية - ص ٢٤ .

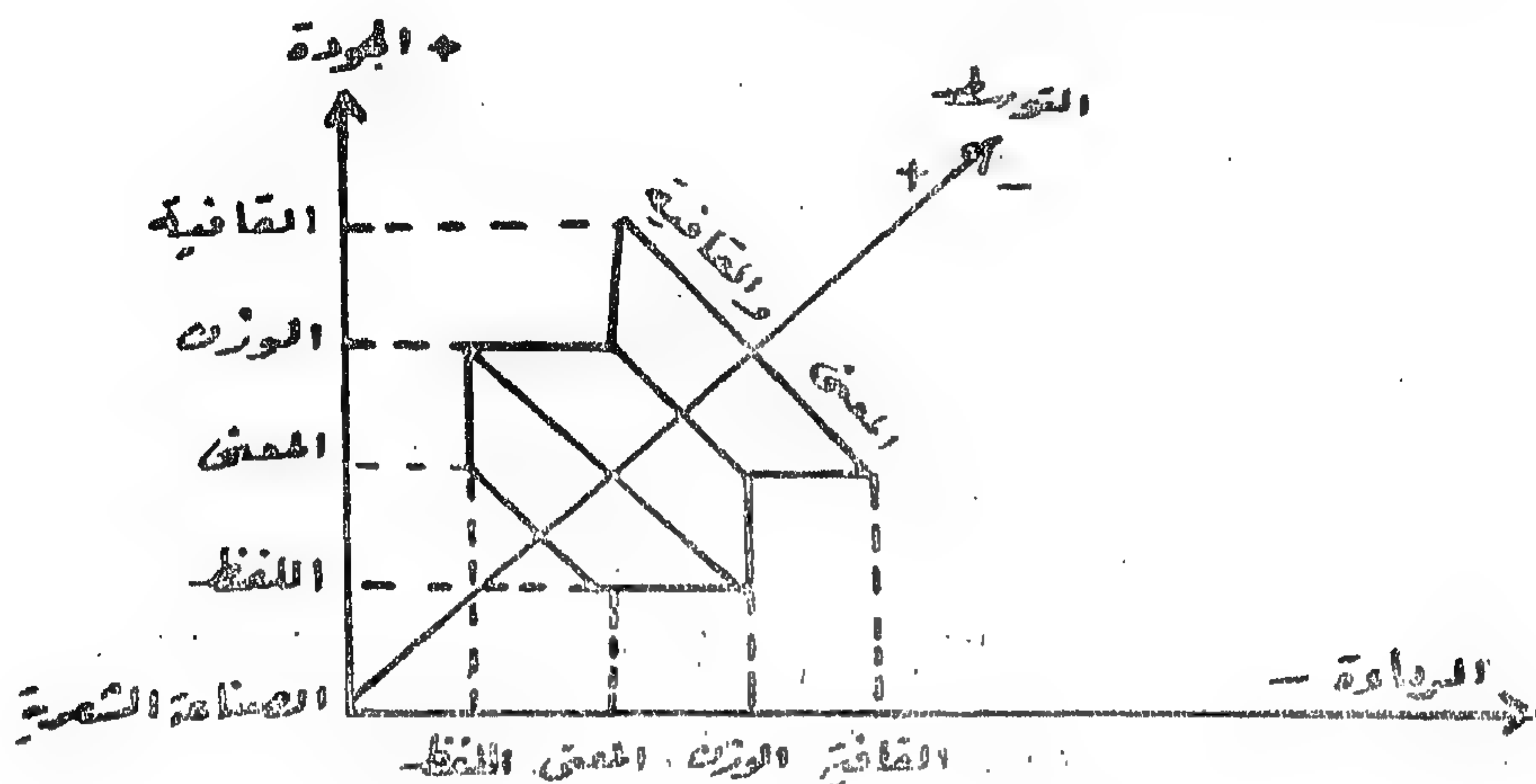
أقامت حاجزا أو قطيعة معرفية بين هذه المفاهيم برغم جميع ما يقال عن الصلات الثقافية .

والباحثون مشغولون برد كل شيء لقدامة الى أرسطو ، بما فى ذلك بناء كتابه على ثلاثة فصول (٥٧٤) ، وبما فى ذلك أبواب البلاغة التى ذكرها (٥٧٥) . وهم لا يبحثون الحاجات الاجتماعية التى يمكن أن تؤدى الى هذا التأثير ، ولا يلفت انتباههم خلق « نقد الشعر » من نظرية المحاكاة الأرسطية (٥٧٦) . ولقد أشار قدامة الى اليونان فى (نقد الشعر) مرتين : الأولى إشارة عامة الى فلاسفة اليونان (٥٧٧) ، وفى الأخرى ذكر صراحة جالينوس فى كتابه فى أخلاق النفس حين يشير الى القوة المثيرة (٥٧٨) . لكن الباحثين لا ينظرون الى أبعد من أرسطو ، ولا يتصورون أن رجلا شهر بالطلب مثل جالينوس من الممكن أن يكون أقرب الى قدامة من أرسطو ، خاصة أنه يرى أن مزاج النفس تابع لمزاج البدن (٥٧٩) . مع ما فى هذا القول من إشارة الى علم نفس الملكات .

يحاول قدامة أن يؤسس فهما شاملا للابداع الفنى ، يذهب فيه الى أن « المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد فى كل صناعة ، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة » (٥٨٠) والاستعمال التشبيهي لفكرة الصورة هنا توظيف للفكرة الصورية الشائعة فى سياق تجريبي قائم على التمثيل بالمادة كالخشب والفضة . وتحديد فعالية المعنى يمتد الى تعريفه للشعر ، وهو عنده : « قول موزون مقفى يدل على معنى » (٥٨١) ، والمعنى هنا مدلول عليه ، أما الدال فهو ذلك القول الموزون المقفى ، فكان العلامات النصية هنا هى الأساس فى التعريف . ومن هنا ينحل الشعر الى أربعة « عناصر » - مثل عناصر العالم الأربعة - أو هى « الأربعة المفردات البسائط » ، وباستخدام فكرة تجريبية هى الائتلاف يؤسس أجناسا ثمانية للشعر من المفردات الأربعة .

-
- (٥٧٤) د . شوقي بسيف : البلاغة تطور وتاريخ - ص ٧٩ .
(٥٧٥) د . طه حسين : مقدمة نقد النثر - ص ١٧ - ١٨ ، د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي - ص ٢٨٣ .
(٥٧٦) د . طه حسين : مقدمة نقد النثر - ص ١٨ .
(٥٧٧) قدامة : نقد الشعر : تج : د ، خفاجي - ص ٩٤ .
(٥٧٨) نفس المصدر : ص ١١٤ .
(٥٧٩) البرهان فى وجوه البيان : ص ١٩١ ، ونقد النثر ص ١٣٠ .
(٥٨٠) نقد الشعر - ص ٦٥ .
(٥٨١) نقد الشعر - ص ٦٤ .

ويؤسس بينها علاقات على مدرجى الجودة والرداءة - ويمكن أن نضيف اليهما مدرج المتوسط بينهما - ليتألف من هذه التوافيق أربعة وعشرون احتمالا ، ثمانية منها فى قائمة الحضور ، والبقية فى قائمة الغياب ، وهو ما يمكن التمثيل له على النحو التالى :



ويمثل الشكل الثماني المظلل نموذج القصيدة ، وهو نموذج منطقي معقد يدور على ثلاثة محاور وله أربعة أوتار . وهذا النموذج المنطقي ليس مفروضا ذهنيا على القصيدة ، لكنه محاولة لفهم الواقع الابداعى فى ضوء فكرة تجريبية هى الائتلاف أو التركيب ، وفكرة تجريبية أخرى هى عناصر الطبيعة الأربعة : الماء ، والهواء ، والنار ، والتراب . وقدامة ينفى كثيرا من احتمالات الائتلافات فى تباديله وتوافيقه لأن الواقع لا يحتملها من مثل ائتلاف القافية مع القافية ، أو مع اللفظ .

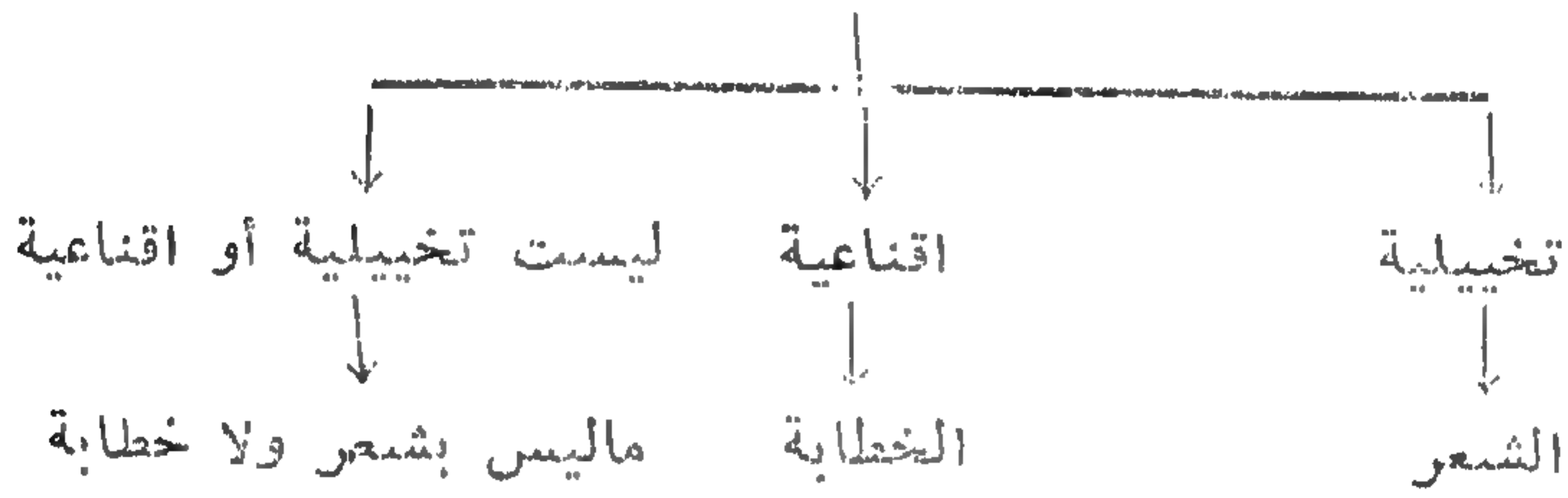
هذا الفهم المنطقي للابداع الفنى يستوعب الفهمين الأسلوبى والبلاغى معا . ذلك أن الانتقال من مدرج الرداءة الى مدرج الجودة مشروط بتحقيق نعوت كلها مستقاة من التصور الذى يرى فى النص مرآة الطبع . مثل ذلك نعت اللفظ ، وهو « أن يكون سمعا ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة » (٥٨٢) . قالسبحانه ، والسهولة ، والرونق ، والفصاحة - أى الظهور - صفات تعكس سمات القدرة المبدعة التى يراد لها أن تكون متدفقة ، قوية ، باهرة ، مؤثرة . ومن جهة أخرى نجد قدامة مشغولا بالأصباغ مثل صحة التقسيم ، وصحة المقابلة ، وصحة التفسير ، والتتميم ، والمبالغة ، والتكافؤ ، والالتفات ، فيما يخص المعنى ، والمستواة ، والاشارة ،

والإرداف ، والتمثيل ، والمطابق ، والمجانس ، فيما يخص ائتلاف اللفظ مع المعنى (٥٨٣) .

وإذا كان قدامة يعالج الابداع الفني على محورين : أحدهما تحليل وصفي ، والآخر معياري يتراوح بين الجودة والرداءة ، فإن حازم القرطاجني أقرب إلى المنهج الحديث بإسقاطه المحور المعياري ، وتركيزه على المحور الوصفي ، وهو يفعل هذا بوعي واضح لأنه لا يشق بأحكام القيمة التي تنشأ عن المفاضلة بين الشعراء (٥٨٤) ، وهو واع كذلك بطبيعة المنهج العلمي في مقابل ما أسماه المفهوم الأول . في هذا الصدد يشير إلى أن العرب كانت تعتقد أن الشعر حكم وغريم يقتضي النفوس الإجابة ، فينزلون الشعراء منزلة الأنبياء ، ويقبلون بكهانتهم ، وعلل هذا الاعتقاد بظروف الحياة الصحراوية (٥٨٥) .

والخطاب العلمي عند حازم متأثر بأستاذه ابن سينا يرى معه أن جوهر الخطابة الإقناع ، وجوهر الشعر التخيل (٥٨٦) . ومن هنا يظل القياس كل شيء على النحو التالي :

الاقاويل القياسية



ومن هذا فإن فكرتي المحاكاة والقياس يذويان في الخطاب عند حازم بجانب كلمة التخيل . وهي كلمة ذات طبيعة سلوكية ووظيفية (٥٨٣م) . ويظهر هذا في تعريف حازم للشعر إذ يبدأ التعريف بأنه « كلام مرزون مقفى » مثل قدامة لولا أنه لم يذكر « المعنى » . ووظيفة الشعر « أن يجذب إلى النفس ما قصد تحجيبه إليها ، ويكره إليها ما قصد تكريهه ، لتحيل بذلك على طلبه أو الهرب منه . . . » ووسائل الشعر في تحقيق وظيفته اثنتان : التخيل ، والتعجيب ، فهو يحقق أثره

(٥٨٣) نفسه - ص ص ١٣٩ - ١٦٤ .

(٥٨٣م) انظر : د . جابر عصفور : الصورة الفنية ص ٢٤ - ٢٥ .

(٥٨٤) حازم القرطاجني : منهج البلاغة وسراج الأدباء - تج : محمد الحبيب

بن خوجة - تونس - دار الكتب الشرقية - ١٩٦٦ م - ص ٣٧٤ ، ٣٧٦ .

(٥٨٥) نفسه - ص ١٢٢ .

(٥٨٦) نفسه - ص ٦٢ ، ٦٣ ، ٢٩٣ ، ٣٥٨ ، ٣٦١ - ٣٦٣ .

« بما يتضمن من حسن تخيل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئته تأليف الكلام ، أو قوة صدقه أو قوة شهرة ، أو بمجموع ذلك . وكل ذلك يتأكد بما يقترب به من اغراب فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها » (٥٨٤م) . وهذا تفسير وظيفي دافعي يفرغ كلمة المحاكاة من أية دلالة صورية غير تجريبية . وفي هذا الاطار يعرف حازم النظم بأنه : « صناعة آلتها الطبع . والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام . » (٥٨٥م) ، فيعود الى مفاهيم الصناعة والطبع . ويقوده مفهوم الطبع الى فكرة القوة ، فيحدد للنظم عشر قوى تتدرج من القوة على التشبيه (ولعلها شبيهة بتقمص الموقف الشعري) ، الى القوة المائزة حسن الكلام من قبضه (٥٨٦م) . متدرجا من الكليات الى الجزئيات ، وهي حركة فيها شبه بمبدأ الجشطالت : الكل قبل الأجزاء ، وهو المبدأ التجريبي المعروف . فالمفهوم مازال تجريبيا وان كان حازم يحاول أن يوظف لغة المنطق الصوري ، وآراء فلاسفة المسلمين في إعادة بناء الأساس النظري للمنهج التجريبي القديم ، مما ينتج عنه فهم شامل للابداع الفني يستوعب الجانبين الأسلوبى والبلاغى معا . وبشأن هذا الاستيعاب يكفى أن تتأمل استعمال حازم لرمز الخيل ورمز العقد معا ، فيصف تحلية مطالع القصيدة بالتسويم ، ويصف تحلية الأعقاب بالتحجيل ، ثم يصف القصيدة كلها « كأنها عقد مفصل ، وتألفت لها . . . غرر وأوضاع . . » (٥٨٧) ، جامعا في عبارة واحدة الرمزين معا .

ومع أن ابن خلدون ليس ناقدًا بالمعنى التقليدي للكلمة الا أنه في اطار محاولته إعادة بناء العلم فى ظل نظرية تجريبية شاملة طرح مفهوما شاملا للابداع الفنى . ويظهر الموقف التجريبي لابن خلدون فى ذهابه الى أن أحكام الذهن تكون يقينية كما فى المحسوسات بالنسبة للمعقولات الأولى المطابقة للشخصيات بالصور الخيالية ، لا بالنسبة للمعقولات الثانوى (٥٨٨) ، التى هى الكيانات المثالية التى يستنبطها الفلاسفة وينسبونها لما وراء الطبيعة . والصور الخيالية عنده ليست الصور الأرسطية أو الأفلاطونية ، لكنها « البراهين والأدلة من جملة المدارك الجسمانية لأنها بالقوى الدماغية من الخيال والفكر والذكر » (٥٨٩) ،

• (٥٨٤م) المنهاج : ص ٧١

• (٥٨٥م) المنهاج : ص ١٩٩

• (٥٨٦م) المنهاج : ص ٢٢٠ - ٢٠١

• (٥٨٧) المنهاج : ص ٢٩٧

• (٥٨٨) ابن خلدون : المقدمة - القاهرة - المكتبة التجارية - ص ٥١٦

• (٥٨٩) المقدمة - ص ٥١٧

فهى - اذا - ذات طبيعة حسية تستند الى سيكولوجية الملكات . ومن هنا كان القياس عنده - فى نزعة أصولية سنية واضحة - فرع الخبر بثبوت الحكم فى الأصل ، وهو نقل (٥٩٠) . وابن خلدون يقبل المنطق الفلسفى كأداة محايدة - كما فعل قدامة ، وحازم علميا - دون أن يربطه بالمقصود الفلسفى المثالى منه (٥٩١) ، وهو موقف يشف بجلاء عن وعى واضح بالفرق بين الأخذ بالمنطق كمنهج له فلسفة كما يفعل اليونانيون ، والأخذ به كأداة توظف توظيفا تجريبيا مقطوع الصلة بالأسس المثالية للمنطق الصورى .

وعلى أساس من فكرة واقعية تجريبية هى العصبية يقيم ابن خلدون نظريته مستندا الى ست مقدمات : ضرورة وفطرية الاجتماع الانسانى ، وتفاوت قسطن العمران من الأرض ، وتأثير الهواء فى ألوان وأحوال البشر ، وفى أخلاقهم ، وتأثير أحوال العمران فى أبدانهم وأخلاقهم ، وتفاوت قدرات المدركين بالفطرة أو الرياضة (٥٩٢) . وتتدرج النظرية الى معالجة مشكلة الفن داخله عليها من فكرة الصناعة ، وهى « ملكة فى أمر عملى فكرى و الملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة أخرى حتى ترسخ صورته وعلى نسبة الأصل تكون الملكة » (٥٩٣) . وفى ضوء هذا الفهم التجريبى الحسى الذى يعتمد على فكرتى المباشرة والعادة يقع الفن فى دائرة الصناعات المرتبطة بالعمران كسائر الصناعات (٥٩٤) ، والمرتبطة بطبيعة السوق بالتالى (٥٩٥) ، أو لنقل بقانون العرض والطلب الشهير . ولما كانت فكرة الملكة تستوعب المفهوم الأسلوبى للابداع الفنى ، فإن تعريف الشعر على أساس من الأصباغ يستوعب الجانب البلاغى فانه يستتبع تحقيقا لشمول المفهوم الفلسفى . فالشعر « هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجارى على أساليب العرب المخصوصة به » (٥٩٦) . ويجمع الجانبين : الأسلوبى والبلاغى تصور وظيفى يروغ الى فكرة اللذة (٥٩٧) ، فى تفسير تأثير الابداع فى النفس .

(٥٩٠) نفسه - ص ٤٣٥ .

(٥٩١) نفسه - ص ٥١٩ .

(٥٩٢) راجع هذه المقدمات فى المقدمة - ص ص ٤١ - ٩٢ .

(٥٩٣) نفسه - ص ٣٩٩ - ٤٠٠ .

(٥٩٤) نفسه - ص ص ٤٠٠ - ٤٠٣ .

(٥٩٥) نفسه - ص ص ٢٥٧ ، ٤١٧ .

(٥٩٦) نفسه - ص ٥٧٣ .

(٥٩٧) نفسه - ص ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٢٥٨ .

تفسير المفهوم

(أ) نستطيع طلبا للسهولة - أن نفسر الفهم المنهجى العربى للابداخ الفنى برده الى الدين ، فهناك نظرية شائعة يتداولها الباحثون ببسر تام تقضى بأن جميع مظاهر الحضارة الاسلامية انما نشأت لأجل الدين ، والقرآن - بهذا - كان محورا لأهداف الفكر والتأليف فى الأمة . وكانت دراسته العامل الأكبر فى العناية بالعلوم العربية (٥٩٨) . ومن السهل أن يوهمنا هذا أن الفهم المنهجى العربى فرع لموقف الدين من الفن ، والفكرة التأييد على الخصوص .

لكن هذه النظرية ، والنظرية المقابلة التى ترد كل شئ عربى الى اليونان ، تخفقان فى التفسير . فهناك اختلاف جوهري بين الخطاب العلمى والخطاب العام أو الأولى . الخطاب العلمى يطلب الحقيقة بمعزل عن اقرار مبادئ ميتافيزيقية مسبقة ، مستهدفا نفع الانسان فى حياته . أما الخطاب العام فكان محكوما بالأسطورة الشعبية ، وبغيبيات الدين والفلسفة وعلم الكلام ، فكان ميتافيزيقيا فى جوهره . وعلى هذا التمييز فلا مناص من القول بوجود عامل نوعى فى نشأة الفهم العلمى بغض النظر عن خدمة الدين . يتمثل هذا العامل النوعى فى الحاجة الى العلم طلبا لمعرفة خالصة من طابع الجدل الكلامى والفلسفى تخلص العقل من التورط فى مضطرب الآراء المتنافسة . نشأت هذه الحاجة بمقتضى علاقة الانسان بالعالم حوله بجميع تعقيدات ودينامياتها . ولايضاح هذه النشأة نبهت عن صورة العالم عند ابن خلدون كنموذج لعلاقة الانسان العربى بالعالم المحيط ، وكشاهد عاينها . وتكتسب شهادة ابن خلدون أهميتها من مرقعه المثل على تاريخ حضارة الاسلام ، ومن محاولته أن يوجز خبرتها وينظمها فى نظرية واحدة ، ومن طبيعة نظريته المتفقة مع المناهج الحديثة فى جوانب كثيرة (٥٩٩) .

(٥٩٨) انظر د . محمد أحمد خلف الله : مقدمة كتاب : أثر القرآن فى تطور النقد العربى الى آخر القرن الرابع الهجرى - د . محمد زغلول سلام - دار المعارف - ط ٣ - والكتاب كله تطبيق لوجهة النظر المشار اليها . انظر على سبيل المثال الفصل الأول من الباب الأول بعنوان : محاولات التفسير الأولى - ص ص ٤٩ - ٦٣ .

(٥٩٩) على سبيل الاختصار سوف نورد أرقام الصفحات داخل القوسين خلال العرض ، وهى خاصة بطبعة المكتبة التجارية بالقاهرة .

صورة العالم عند ابن خلدون متماسكة نامية ، تبدأ بعناصر بسيطة تؤلف بناء جغرافيا يؤثر على البشر تأثيرا عميقا . لكن هذا كله ليس الا مقدمات تمهد لجوهر النظرية القائمة على ملاحظة الانتقال العمراني من أحوال البداوة والوحشية الى أحوال الملك . هذا الانتقال مرتبط بالحالة الاقتصادية ارتباطا وثيقا ، فأحوال الناس تختلف « باختلاف تحلتهم من المعاش » (١٢٠) . وعلى أساس هذا الفهم الاقتصادي يصبح العمران انتقالا من الضروري الى الحاجي ثم الكمال ، معتمدا على العصبية التي تتولد من الالتحام بالنسب أو ما في معناه (١٢٨) (وما في معناه كالتحام العقيدة الدينية) . وللعصبية رئاسة لا تزال في نصابها المخصوص من أهل العصبية (١٣١) . والملك هو استعلاء عصبية على سائر العصبيات ، مما يؤدي الى ظهور طبقة الموالي ، ومن هنا تظهر عوائق الملك عثمالة في حصول الترف وانغماس القبيل في النعيم من جهة ، والمندلة للقبيل والانقياد الى سواهم من جهة أخرى (١٤٠ ، ١٤١) . وهذا أساس نظريته المنهجية في التاريخ التي ترى أن العصبية تنمو الى أن تؤسس الملك ، ثم تبدأ في الانحدار والانهيار والتساقط كأوراق الشجر . ويتمثل التناقض بين جهتي عوائق الملك في حقيقتين أخريين : الأولى أن المغلوب مولع أبدا بالاعتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده (١٤٧) . والثانية أن الملك اذا استقر فقد تستغنى الدولة عن العصبية بالموالي والمصطنعين ، أو بالعصائب الخارجين الطراء (١٥٤ ، ١٥٥) ، واذا لم يلتحم الموالي والمصطنعون بالنسب ظلوا على المدافعة والمغالبة (١٨٤) .

على أن تحول الاجتماع البشري الى دولة عامة الاستيلاء عظيمة الملك (امبراطورية) يتوقف على الدين ، اما عن نبوة أو دعوة حق (١٥٧) . والدعوة الدينية تزيد الدولة في أصلها قوة على قوة العصبية (١٥٨) ، وهي من غير عصبية لا تتم (١٥٩) .

وسواء كانت الدولة محدودة ، أو عظيمة الاستيلاء ، فإن طبيعة الملك واحدة . الملك منصب طبيعي لضرورة الاجتماع يقوم على العصبية وعلى الاستعلاء على العصبيات الأخرى (١٨٧ ، ١٨٨) . وخصائصه : الانفراد بالمجد ، والترف ، والدعة ، والسكون (١٦٦ ، ١٦٧) . وهي طبيعة خطيرة مدمرة اذا تحكمت أقبلت الدولة على الهرم (١٦٨) . والترف يزيدها في البداية قوة (١٧٤) ، لكنه سرعان ما يصبح مكنى الضعف . والدولة بهذا لها خمسة أطوار :

١ - الظفر .

٢ - الاستبداد .

٣ - الدعة والفراغ لتحصيل ثمرات الملك .

٤ - القنوع والمسالمة .

٥ - الاسراف والتبذير ، وفيه تحصل فى الدولة طبيعة الهرم (١٧٥) ،
(١٧٦) .

وطبيعة الاستبداد فى الملك لها دور كبير فى سوقه الى الهرم لأن معاناة أهل الحضر للأحكام مفسدة للبأس فيهم ذاهبة بالمنفعة منهم (١٢٥)، وفى هذا ادراك سديد لما يفعله استبداد الحكام بارادات الناس ، وما يقود اليه من تدمير الدولة .

على أن هناك ثلاثة أنواع من الملك : الطبيعى وهو حمل الكافة على مقتضى الغرض والشهوة ، والسياسى وهو حملهم على مقتضى النظر العقلى فى جلب المصالح الدنيوية ودفع المضار ، والخلافة وهى حمل الكافة على مقتضى النظر الشرعى فى مصالحهم الأخروية والدنيوية الراجعة اليها (١٩١) . وليست هذه الأنواع أقساما متميزة ، لكنها أحوال للملك سرعان ما ينتقل الطبيعى منها الى غير الطبيعى . والأرجح أن الانتقال فى الدولة عامة الاستيلاء انما هو الى الخلافة ، التى سرعان ما تنقلب الى ملك (٢٠٢ ، ٢٠٨) . ذلك « أن الخلافة قد وجدت بدون الملك أولا ثم التبتت معانيهما واختلطت ثم انفرد الملك حيث افترقت عصبيته من عصبية الخلافة » (٢٠٨) .

واذا تذكرنا أن نحلة المعاش هى أساس التفسير فلننظر فى الجانب الاقتصادى من الملك . يعتمد الملك على المكوس والجبایات ، وهى تضرب فى آخر الدولة لأنها فى أولها يدوية قليلة الحاجات فاذا ازداد الترف وضافت الجبایة عنه فرضت المكوس وتوسع فيها (٢٨٣ ، ٢٨٠) . ولعل ابن خلدون بهذا يفرق بين مكوس الملك وجبایة الزكاة وهى ضرورة دينية فى دولة الخلافة ، ولعل أساس التفرقة كمى وكيفى ، فالزكاة قليلة ، وليست موجهة أصلا لخدمة الملك كسائر المكوس . وعلى العموم فالسلطان لا تكون له ثروة الا فى وسط الدولة لأنه فى بدايتها يوزع على قبيله وعصبيته وينفق فى تمهيد الدولة (٢٨٣) . وهناك تنبيه طريف من ابن خلدون يجعل هذا الوضع شبيها بالمصيدة ، فالسلطان وعصبيته اذا جمعوا المال لا يستطيعون الفرار به لأن الرعية وسائر العصبیات لا يتركونهم (٢٨٤ ، ٢٨٥) . وفى هذا التنبيه فهم واضح للعلاقة الوثيقة بين السلطان ونظام السلطة فى الدولة ، فالأمر ليس محض أهواء ومطامع من حاكم فرد بقدر ما هو نظام سياسى واجتماعى للسلطة لا فكاك فيه

بغير الفكاك منه ونقضه كلية . وكما أن السلطان يقوم على أخذ وتحصيل الجبايات فهو يقوم كذلك على العطاء . وابن خلدون يفهم عطاء السلطان فهما دقيقا ، فهو يرى أن نقص عطاء السلطان يؤدي الى نقص الجباية لأن الدولة والسلطان هي السوق الأعظم للعالم ومنه مادة العمران فاذا نقص عطائوه للحاشية قلت نفقاتها وهي أكثر مادة للأسواق فتكسد الأسواق وتنقل الأرباح فتقل الجباية (٢٨٦) . وفي ذلك وعى رائع بآليات السوق في علاقتها بالسلطة . وتظل السلطة في قمة هرم الحركة ومصدرها ، وتغدو مؤسسة قائمة بذاتها ، لا ترعى الا نفسها ، ولا تسكاد تخاطب الا نفسها ، وتحدد علاقتها بالقوى المختلفة بمقدار ما يدعمها . ويظهر تعاليها خاصة في وظيفة الحجابة ، فالدولة في أول أمرها بمنأى عن الصراع السياسي أو منازع الملك ، اما لقوة الدين أو لقوة العصبية الغلبية ، فاذا استفحل الأمر ، وطغت المنازع والصراع فاحتجب الملك ، وظهرت وظيفة الحجابة خاصة بمن يحجب السلطان عن الناس ويغلق بابه دونهم أو يفتحها في مواقيته (٢٤٠ - ٢٤٣ ، ٢٩٠ - ٢٩٢) . ويظهر تعاليها كذلك في علاقتها بطبقة العلماء والفنانين ، فشأن الملوك اخراج العلماء وأهل الحل والعقد من الشورى والاكتفاء بحضور مجالسهم لا اكراما لذواتهم بل تجملا بمكانهم في مجالس الملك لتعظيم الرتب الشرعية ، وليس ذلك - كما قد يظن - محض خروج على قاعدة شرعية هي الشورى ، وانما ذلك يجرى على ما تقتضيه طبيعة العمران والسياسة من الاحتفال بالعصبية فوق شورى العلماء (٢٢٣ ، ٢٢٤) .

وخلاصة صورة العالم كما يرسم ملامحها ابن خلدون أنه عالم يعتمد على القوة ، مليء بالصراع والتوتر والتزييف ، يتدرج هرميا ، في قاعه طبقة كبيرة من الرعية ، عربا وموالي ، فوقها طبقة من العصبية والحاشية ، ويمثل السلطان قممها . ومن السهل في فترات الضعف والانحدار أن يصبح السلطان منصبا بلا قوة ، واجهة لعصبية تمتلك القوة وتحكم دون أن تعتلي سدة الحكم . وبين الرعية تقوم طبقة العلماء ، طبقة مميزة ، تخالط الرعية محاولة التأثير فيها ، وتخالط السلطان كذلك ، دون أن تمتلك السلطة ، أو القوة على التغيير . ومن الناحية الاقتصادية يظل اقتصاد هذا العالم مختلطا ، يخلط اقتصاد الرق ، باقتصاديات الاقطاعيات ، باقتصاد التجارة ، كأنه حلقة الوصل بين اقتصاد الرق اليوناني ، والاقتصاد الاقطاعي الذي تولد عنه الاقتصاد الرأسمالي الحديث . ومن المؤكد أن البناء الأخلاقي والثقافي له دور في بناء العالم ، ومن أمثلة هذا تقرير ابن خلدون أن البيت والشرف ينسبان بالأصالة والحقيقة لأهل العصبية ، وينسبان لغيرهم بالمجاز والشبه (١٣٤) . والبيت والشرف للموال وأهل الاصطناع (اصطنعه أي استخدمه واستعمله) انما هم

بمواليهم (سادتهم) لا بأنسابهم (١٣٥) . ومن علامات الملك التنافس في الحلال الحميدة وبالعكس (١٤٢) . وجميع الصناعات الثقافية ذات صلة معقدة بالسلطة . هناك صناعات تنشأ مباشرة لخدمة السلطة كالكتابة في الدواوين ، أو المعمار الخاص بالقصور ، وصناعات تضاع حاجات السلطة وعصبيتها في المقام الأول كالشعر المادح . ولقد قيل شعر وفير في مدح الموالي وهم في السلطة - كما قيل في البرامكة - وقبل في هجاء الموالي كلام كثير خارج السلطة ، وأنشأوا هم هجاءهم للعرب فيما يعرف باسم الشعوبية . وتنشأ الفرق السياسية مع نشأة الفرق الكلامية ، ويصبح الصراع والتوتر والتزييف سمة العالم .

وابن خلدون يطبق هذه الصورة على (أو يستمددها من - على الأرجح -) التاريخ العربي . فقد تدرج من بدوية جاهلية ، الى دعوة دينية ، تنشأ عنها الخلافة ، زاهدة في الترف ، فلما لقي عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - واليه معاوية في الشام ، فوجده في أبهة الملك وزيه . يتذرع بأنه في ثغرى يباهى العدو ، دلت دهشته على حذر الصحابة من الملك وترفه (٢٠٣ - ولعل هذا الموقف يمثل التباسا مبكرا في مفهوم الخلافة بالملك) . حتى وقعت الفتنة بين علي ومعاوية « وهي مقتضى العصبية » . وابن خلدون يبرى ساحة الطرفين على أساس أنهما كانا يجتهدان ويطلبان الحق بوسائل مختلفة بعضها صحيح ، وهو تفسير سمى معروف . حتى انتقل الأمر الى معاوية : « ثم اقتضت طبيعة الملك الانفراد بالمجد واستئثار الواحد به ولم يكن لمعاوية أن يدفع عن نفسه وقومه فهو أمر طبيعي ساقته العصبية بطبيعتها واستشعرته بنو أمية ، ومن لم يكن على طريقة معاوية في اقتفاء الحق من أتباعهم فاعصوبوا عليه واستماتوا دونه ، ولو حملهم معاوية على غير تلك الطريقة وخالفهم في الانفراد بالأمر لوقوع (٦٠٠) في افتراق الكلمة التي كان جمعها ، وتأليفها أهم عليه من أمر ليس وراءه كبير مخالفة » (٢٠٥) . وهكذا يصبح الانتقال الى الحكم الوراثي ، ويصبح الاستئثار بالحكم ، أمرا طبيعيا ليس وراءه كبير مخالفة . والمنطق بسيط : انه وسيلة تأليف الكلمة . لكن ابن خلدون يعتقد أن الأمر ظل خلافة في عهد معاوية وروان وابنه عبد الملك والصدر الأول من خلفاء بني العباس الى الرشيد وبعض ولده ، ثم ذهبت معاني الخلافة ولم يبق الا اسمها ، وصار الأمر ملكا بحثا ، وجرت طبيعة التغلب الى غايتها (٢٠٨) . وأغلب الظن أنه يذهب هذا المذهب لأن هؤلاء كانوا حريصين على الخطط الدينية ، وهي على الترتيب : الصلاة - الفتيا - القضاء - الجهاد - الحسبة ، وكلها مندرجة

تحت الامامة الكبرى التى هى الخلافة (٢١٩) . لكنهم كانوا مستوفين
أيضا لآلة الملك .

ومهما كان الأمر فإن العصبية هى أساس الحكم ، نسبيا أو دينيا ،
واستعلاء العصبية على سائر العصبيات أمر مقرر ، وامتلاء صورة العالم
بالصراع والتوتر أمر واضح . وابن خلدون نتيجة لهذا العالم ، وشهادة
عليه فى نفس الوقت .

فى هذه الظروف كانت الحاجة الى لغة مشتركة ، وإلى لون من الخطاب
الجاد ، يتسابق فيه المتسابقون بعيدا عن الصراع والجسد الشائعين
الناخرين فى بنية الأمة . وكان العلم هو الخطاب المميز الذى يشيع فى
لغة الخطاب مفاهيم أساسية متفقا عليها ، وافترعا عنه كان المفهوم المنهجي
للإبداع الفنى .

(ب) ولا يتضح هذا المفهوم اتضاحا كافيا الا بالمقارنة بالمفهوم
الأولى . أما المفهوم الأولى فإنه يجعل العلاقة بالطبيعة غير مادية ، متجاوزة
للطبيعة ، متوترة ، تتراوح بين الخضوع للقوة الغيبية (اللقاء) ،
والتوازن معها (التأييد) ، ولون أرقى من الخضوع الواعى (الكشف) .
أما المفهوم المنهجي فإنه يصلح الإنسان على الطبيعة ، ويعده جزءا منها ،
فيزيل عنصر التوتر . وبينما نجد المفهوم الأولى لا يرى فى الإبداع الفنى
علاقة إنسان بإنسان ، نجد المفهوم المنهجي يحافظ على علاقة الإنسان
بالإنسان فى جانب منه لكنه يضعها على الأطراف ، ويجعل الآخر مستهدفا
بالتأثير ، ولا يجعله شريكا حميما بأى معنى .

ولعل هذا يرجع الى الاختلاف بين الخطاب العلمى ، والخطاب العام
غير العلمى . والحق أن الفصل بينهما يحتاج الى كثير من الدقة لتداخلهما .
فالخطاب العام كان مشغولا بالعقيدة الدينية والمثاليات الفلسفية ، حتى
المسائل السياسية كانت محملة بأبعاد دينية لا تجدد . وكان الخطاب
العلمى يبدأ عادة من حيث ينتهى الخطاب الأول الى نوع من الاتفاق ،
ووسيلته أن يفصل المواضع المتبسة عن أصولها الدينية ، لا المحض
التحكم ، بل لأن طبيعة العلم عدم الانشغال بالقضايا الجدلية . ولنعرض
على هذا مثلا أو مثلين .

بالنسبة لمشكلة السببية أو العلية ، وهى مشكلة علمية مهمة ،
نجد أن هذه المشكلة كانت مناط خلاف شديد بين المتكلمين والفلاسفة ،
وكانت محملة بدلالات دينية بعيدة . ومن الملاحظ إن هناك صلة بين
موقف المتكلمين من مشكلة السببية ، وموقفهم من مشكلة القضاء

والقدر (٦٠١) ، وهي مشكلة دينية خالصة . كما أن الفلاسفة يصوغون فكرة العلة على نحو ينتهي بهم الى القول بوجود الاله الخالق . والفلاسفة يربطون المعلول بالعلة ، ويرون أن العلاقة بينهما حتمية ، فالعلة تحدث أثرها في المعلول ضرورة ، متسلسلين بالعلل وصولا الى العلة الأولى : الخالق ، نجد هذا عند الكندي (٦٠٢) ، ونجد بوضوح أكبر عند ابن سينا (٦٠٣) ، وعند ابن رشد (٦٠٤) . والمعتزلة بالمثل مشغولون باثبات فكرة السببية أو العلية الضرورية ، لأنهم ينتهون من ذلك الى آراء دينية كقولهم ان الانسان فاعل محدث مخترع لأفعاله ، خالق لها على الحقيقة ، اما مباشرة أو بالتوالد (٦٠٥) . ولعل قولهم بالسببية الضرورية ذو صلة قوية بفكرة الوجوب على الله التي هي مناسط القول بالصالح والأصالح ، ولعلها ذات صلة قوية بفكرة التحسين والتقبيح العقليين ، أو برأيهم في الحساب والعقاب ، والقضاء والقدر . أما الأشاعرة فيرون أن العلاقة بين العلة والمعلول ليست ضرورية بل هي علاقة الف واعتياد (٦٠٦) . وتحتل فكرة العادة مكانة كبيرة في هذا التصور . لكنه في الواقع ، يفضي الى أفكار دينية خالصة . ولو مثلنا بالنار فان الاخراق الحادث عنها لا يحدث عنها بالضرورة كما يرى المعتزلة والفلاسفة بل يحدث بالعادة ، ومحدثه ليس النار ، بل الله . فغاية الأشاعرة أن يعلقوا الأفعال على ارادة الله الذي لا يجب عليه عندهم شيء ، بل هو مريد مختار حر قادر على خرق العادة وفعل المعجزة ، والاتيان بنار لا تحرق . فاذا انتقلوا جمعيا للخطاب العلمي فانهم يستخدمون مصطلحات الطبع ، والصناعة ، والعادة ، والعلة استخداما حرا ، مفصوما عن الدلالات الدينية ، فلا تجد عبد القاهر الجرجاني يطبق نظرية الكسب على الابداع الشعري ، ولا تجد الجاحظ يؤكد أن الشاعر خالق للقصيدة .

ولنعرض مثالا ثانيا . يصدر اللغويون مؤلفاتهم بالاشارة الى مسألة غامضة ، تلك هي التوقيف والاصطلاح . أما التوقيف فيعني أن الله هو خالق اللغة قد علمها لآدم كاملة ، أو كلياتها . أما الاصطلاح فالمراد به

(٦٠١) محمد عاطف العراقي : تجديد في المذاهب الفلسفية والكلامية - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٧٦ م - ص ٤٨ ، ١٢٥ . وانظر الباب الثاني ص ص ١٢٣ - ١٥٣ في شرح المذاهب الكلامية حول القضاء والقدر : الجبرية ، والمعتزلة ، والأشاعرة .

(٦٠٢) نفسه ص ص ٧٧ - ٨١ .

(٦٠٣) نفسه ص ص ٨٦ - ٩٣ .

(٦٠٤) نفسه ص ص ١١٢ - ١١٨ .

(٦٠٥) نفسه ص ٥٠ وما بعدها .

(٦٠٦) نفسه ص ٦٨ وما بعدها .

أن البشر قد اصطلمحوا فيما بينهم على ألفاظ اللغة وتراكيبها (٦٠٧) .
وهي قضية كلامية ، تطلعت على مائدة البحث اللغوى . ولقد ذهب الدكتور
لطفى عبد البديع فى فلسفة المجاز الى أن البحث فى أصل العربية لم يلبث
أن ترمى الى آفاق علم الكلام بحكم ما ثار من جدل حول خلق القرآن بحيث
طغت الدلالات الكلامية على اللفظتين ، تجاذبتهما الأدلة الى مصير توارى فيه
المعنى الفطرى لهما ، وأفضت بهما الى تاريخ عقلى خرج عن حدود
الزمان (٦٠٨) . ومع تفاوت الآراء الكلامية فى مسألة التوقيف والاصطلاح ،
فان الجميع يقولون بفكرة الوضع فى اللغة ، بمعنى أن كل لفظ مختص
بمدلول معين ، قد وضع له على الحقيقة . وحين يعالجون فكرة الوضع
لا يتساءلون عن الواضع أهو الله أم البشر ؟! ولا يرتبون على القول
بالتوقيف أو الاصطلاح شيئاً . والناظر فى كتبهم يسترعى انتباهه أنهم
يوجزون القول فى مسألة التوقيف ايجازاً كأنهم يشعرون بطبيعتها الكلامية
غير العلمية .

هكذا يتميز الخطاب العلمى من الخطاب العام تميزاً ، برغم التماس ،
وشىء من التداخل بينهما ، توجبه طبيعة الصراع والجدل الدائم فى
الحياة الإسلامية . ولاشك أن هذا الجدل يفصح عن تفتح عقلى ، وعن بلوغ
حد من نضج العقل لا يقبل معه الاجابات السهلة العابرة . لكنه ، من
جهة أخرى ، يفصح عن أزمة روحية تومى الى أزمة سياسية واقتصادية
 واجتماعية خطيرة ، فى دولة ضخمة ، تعتمد على تنازع العصبية ،
والاستئثار بالحكم ، وتزييف الشورى ، وطبقة سائدة ، وأخرى مستترقة
مسودة ، واقتصاد تجارى واقطاعى ، بما يستتبعه ذلك من صور المجون ،
التي تقابل بصور من الزهد . وكان الخطاب العلمى محاولة لاستيعاب
هذه التناقضات الداخلية ، لا بالحلول فى القوى الغيبية ، بل بالحلول
فى الطبيعة . وأصبحت العلاقة علاقة انسان صناع بطبيعة قوية هو جزء
منها متميز من جميع أجزائها . وفهم الابداع الفنى فى اطار هذه العلاقة .
ومن المؤكد أن الخطاب العلمى قد نجح فى اشاعة مقولات علمية قد خففت
من استعمال المقولات الغيبية . من أمثلة هذا أن ابن خلدون بعد أن يقرر
أن اللغات ملكات شبيهة بالصناعة ، أو هى صفة راسخة تحصل فى
اللسان بتكرار السماع والاستعمال نجده يقول : « وهذا هو معنى
ما تقوله العامة من أن اللغة للعرب بالطبع أى بالملكة الأولى التى أخذت

(٦٠٧) انظر الفصل الخاص بالتوقيف ، الاصطلاح فى كتاب د . لطفى عبد البديع :
فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث - جدة - ط ٢ - ١٩٨٦ م - ص ص
٨٧ - ١١٢ .

(٦٠٨) نفسه ص ٨٨ .

عنهم ولم يأخذوها عن غيرهم » (٦٠٩) ، فقول العامة بفكرة الطبع دليل على نجاح الخطاب العلمي في نشر هذه الفكرة . لكن هذا لا يكفي . يجب أن ننتبه الى أن هذا القول العامي الشائع ما كان ليشتيع لو لم يكن العامة في حاجة اليه ، وهم يسمعون ضروب اللحن من الموالى كل يوم ، حتى أفسدت اللسان العربى المضرى ، وأنشأت لسانا آخر أسماء ابن خلدون باللسان الحضرى (٦١٠) ، أبسط ما فيه من اللحن اسقاط الاعراب والاستعانة بالقرائن اللغوية الأخرى . وهكذا نجد أنفسنا في قلب التوترات الاجتماعية ، ونجد الخطاب العلمى يحاول أن يهذى منها مستنعيينا بفكرتى : الطبع والصناعة . لكن هذه الآثار لا تكفى للقول ان جوهر الخطاب العام أصبح تجريييا كالخطاب العلمى ، بل هى علامة على تفاعل ألوان الخطاب فى العقل العربى .

(ج) ولقد نشأ ما أسميناه بالمفهوم الأسلوبى فى سياق تطور العناية العربية القديمة بفكرة الطبع . ومع أن ما وصلنا من النقد الجاهلى قد تعرض لكثير من الشك ، ومع أننا نجد صعوبة فى أن نصف بشيء من الدقة وجود طبقة متميزة من النقاد فى العصر الجاهلى ، بخاصة أن أغلب ما وصلنا لا يعدو أن يكون آراء لشعراء ، لا لنقاد متخصصين ، الا أننا لا نشك فى تمييز الجاهليين بين لونين من الابداع : شعر العمود ، وشعر العبيد ، ولاشك كذلك فى حبهم للارتجال والبديهة (٦١١) . والأرجح أن هذه التمييزات الواهنة هى المهاد الأول لتطور فكرة الطبع . فلقد أحبوا القدرة المميزة للشاعر ، وعبروا عن هذا الحب بأن نسبوها الى العجن ، وانتقلت محبة القوة المبدعة الى النقاد المتخصصين ، لكنهم أنجزوا فصيحها عن بعدها الميتافيزيقى ونسبتها الى الطبيعة . وفى نفس الوقت الذى كان العالم فيه حول النقد يقوم على القوة ، كان الابداع الفنى يقوم على القوة . وبينما أعلى قوة الملك ، فان أعلى قوة للشاعر هى المألقة وكما أن نظم الحياة تعكس القوة السائدة ، فان نظم النص تعكس قوة المبدع . ولم يكن هذا الضرب من الفهم والتفسير محض مرآة للعالم . لقد تخطى دور العاكس السلبي الى أن يصبح تأكيداً على الوجود الفردى فى ظل وجود مستجاب متوتر . ولما كان الطبع يتسع لمفاهيم المران والصناعة فلقد أوجد بهذا لغة تتجاوز لغة التناقضات والتوترات التى سادت . وانطلوت هذه اللغة

(٦٠٩) المقدمة - ص ٥٥٥ .

(٦١٠) المقدمة - ص ٣٧٩ ، ٣٨٠ .

(٦١١) يراجع فى النقد الجاهلى : طه أحمد ابراهيم - تاريخ النقد الأدبى عند العرب -

ص ١٥ - ٢٩ .

على رنة من الحلم العربى بالانتصار والسيادة التى لا يعقبها توتر واحتراق .

(د) وإذا عدنا الى عبيد الشعر فسوف نجد لديهم عناية بجماليات النص ، وان لم تسفر عن أعراف جديدة للشعر العربى . ولعل هذه العناية الجمالية هى السلف الصالح لما أسميناه بالمفهوم البلاغى . لكن المفهوم البلاغى قد واكب محاولة لاعادة بناء أعراف الشعر . ومع تقلب الأحوال السياسية والاجتماعية ، وصراعات التكيف بين العرب والموالى ، وتوجه الخطاب العلمى والابداعى الى تجاوز الجدل الى الجماليات الخالصة البريئة من الجدل ، تأسس المفهوم البلاغى . وبينما المفهوم الأسلوبى يستقى صوراً ، أو رموزاً قديمة ، من عالم الحيوان ، ترجع الى ألفاظ من مثل الفحول ، لتكون علامات على نموذج القوة الطبيعية أو الرعوية التى يمتلكها الشاعر ، نجد المفهوم البلاغى يستقى صورة العقد . وكانت أجود قصائد الجاهليين - فيما يقال - تسمى بألفاظ تدور حول فكرة العقد كالمعلقات . وربما كانت تسمية المعلقة قد وضعت بعد نشأة الفهم البلاغى التزيينى . وفى إطار هذا الفهم أصبح المعنى الشعرى وعاء ، أو أداة ، وأصبحت صناعة الشاعر على هامشه ، وبتحييد المعنى تأسست الجماليات شبه الدالة ، بمعنى أنها غير جادة فى إنتاج الدلالة الأدبية .

(هـ) وإذا قارنا بين المفهومين السابقين فانتنا نجد أن نجاحهما فى ايجاد اللغة المنشودة التى تتجاوز الجدل بين ما هو أصيل ، وما هو وافد ، وبين الاتجاهات السياسية والعقيدية الوافدة ، لم يكن نجاحاً تاماً . فأولهما يميل الى رد الابداع الى الفرد المبدع ، وثانيهما يميل الى رده الى الجماليات المحتشدة فى العمل الابداعى ، وهما على السواء لا يضعان أمام العقل الخطاب الذى يشبع فيه حاجته الى المنطق القوى الهادى فى مضطرب الأفكار . ومن هنا كان تأكيد المفهوم الثالث الفلسفى على الطبيعة المنطقية للابداع الفنى ، سواء كان المنطق جزءاً من الفعل الباطنى للابداع كما هو الحال عند قدامة وحازم ، أو كان المنطق جزءاً من الرؤية الخارجية له كما هو الحال عند ابن خلدون . وقد لا يكون هذا اللون من الخطاب ناجحاً بمعنى أن أياً من هذه المشروعات النقدية الثلاث لم يسد الخطاب النقدى بعده . لكننا نستطيع أن نرى مقدار نجاح هذا اللون من الخطاب اذا عرفنا أن الجهود النقدية القديمة قد انتهت الى الوقوع فى حبال بلاغية شكلية يمثل المنطق بنيتها الرئيسية (٦١٢) . ولم تكن هذه البلاغة محض

(٦١٢) يراجع فى هذا المصير البلاغى الفصل الرابع من : د . شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - ص ٢٧١ - ٣٦٧ : د . على عشرى زايد : البلاغة العربية - ص ٢٠٥ - ٢٢٢ .

مظهر لانحدار حضارة هرمت ، لكنها - فوق هذا - تمثل تصاعداً محاولة الوقوف في هامش الجماليات الخالصة من تأسيس المعنى من ناحية ، والبحث عن منطق مجرد عن جدل الواقع من ناحية أخرى .

(و) ولنسأل الآن : كيف نقراء نصاً نقدياً من نصوص النقد العربي القديم ؟

الجواب على ذلك نحدده في اتباع الخطوات الآتية :

١ - تحديد نوع الخطاب في النص ان كان أولياً ، أو منهجياً ، أو مذهبياً . ومن الواضح أن هذه الخطوة لا تتم على النحو الأمثل إلا بعد التعرف على المراد من الخطاب المذهبي ، ولذلك موضع قادم . وتلعب المصطلحات الواردة في النص دوراً في حسم هذه الخطوة . ويجب بشأنها أن نرجع إلى المصطلحات التي تم شرحها في التعريف بالمفهوم المنهجي للابداع الفني كدليل مرشد .

٢ - ربط النص النقدي المنهجي بالمفهوم المنهجي للابداع الفني ، واكتشاف علامات هذا الربط ولما كان كل نص لا يورد أبعاد المفهوم كاملة فإن القراءة السليمة تحتاج إلى استحضار المفهوم كاملاً .

٣ - مع مزيد من الفحص يمكن ربط النص بالمفاهيم المختلفة المتفرعة عن المفهوم المنهجي . ولكل مفهوم مصطلحاته ، ورموزه ، التي تمثل علاماته الدالة .

٤ - مع تفهم المفهوم السائد في النص في ضوء علاقات العالم الذي يأتي النص في سياقه ، والذي يمثل بالنسبة للنص إطاره المرجعي .

٥ - وأخيراً نتعمق المفهوم السائد في النص في مستوياته الجمالية ، ومنطقه الداخلي كما يظهر في النص ، مع الالتزام بأن ينبع هذا التعمق عن مفهوم الابداع الفني ويرتبط به .

(ز) ومن الواضح أن كثيراً من النصوص التي سبق اقتباسها نماذج على الفهم المنهجي للابداع الفني مباشرة . فلننظر في بعض النصوص ذات الصلة غير المباشرة بهذا الفهم :

١ - يقول ابن رشيق :

« والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية :

قراره الطيم ، وسمكه الرواية ، ودعائمه العلم ،

وبابه الدربة ، وساكنه المعنى ، ولا خير في بيت

غير مسكون ، وصارت الأعاريض والقوافي
كالموازين والأمثلة للأبنية ، أو كالأواخي والاولاد
للأخبية ، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر
فإنها هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغنى
عنها » (٦١٣) .

تبدو علامات الفهم التجريبي واضحة في استخدام ابن رشيق
لصناعة البناء ، والموازين ، فهو لا يستمد تصوره من مثاليات مفارقة
للواقع . ويعلق ابن رشيق الإبداع على الطبع ، مضيفا اليه عناصر
الصناعة : الرواية ، والعلم والدربة . هذا التضاييف بين الطبع والصناعة
يكشف عن الرؤية المستكنة في وعي ابن رشيق ، التي ترى الطبع نشاطا
يمكن تنميته بالتعلم ، وترى الإبداع الفنى ظاهرة طبيعية تجمع بين
القدرات الفردية والتعليم .

وفهم ابن رشيق فهم بلاغى فى جوهره ، فالشعر ضرب من الوفاء
« بالزينة » و « المحاسن » . والزينة ضربان : أساسية وهى حسن العروض
والقافية ، ومستأنفة وهى ما سوى ذلك من المحاسن . والزينة ليست
الا تحصيلا للمحاسن . وضروب المحاسن - باستثناء العروض والقافية -
ليست ضرورية أو حتمية ، بل هى جائزة أو مستأنفة ، تقع فى مجال
الاختيار الإبداعى . لكن هذا لا يعنى أن المحاسن كلها كم زائد ، فهى
- على الأقل من خلال اسمها - مسئولة عن جمال النص ، والاختيار منها
لا يعنى اسقاطها كاملة . فالنص فى النهاية حشد لمحاسن .

وفكرة العقد ليست غائبة . هناك صور مختلفة من الرمز العقدى ،
فالعقد كالبيت ، وكالنسيج ، طائفة من الأشياء تلحم معا دون تفاعل بين
أشياءها . وهذه الرموز كلها لها جذور قوية فى فكرة التركيب التى
تتخذ فى الوعي أكثر من صورة : تركيب جوهرة مع أخرى ، أو حوائط
مع دعائم ، أو سدى مع لحمة .

وفكرة الأسلوب ، بالمعنى القديم ، ذات حضور فى النص ، فالعروض
والقوافي أمثلة للأبنية ، والمثال ، أو النمط ، كالأسلوب ، أو هو منه ،
بمعنى أنه كالطريق المعبود الذى يجب سلوكه على السالكين .

ولقد تدخلت ظروف المغرب العربى كثيرا فى توجيه ابن رشيق الى
هذا الضرب البلاغى من الفهم . وابن خلدون يرى أن أهل المغرب مختصون

بالبديع (٦١٤) ، وكتاب العمدة هو عمدتهم فيه ، أما المشاركة فهم أقوم على علوم البيان : البلاغة - البيان - البديع ، ويعمل ابن خلدون هذا بأن المشاركة أوفر عمراناً وأكثر عجباً ، بينما المغاربة ولعنون بتزيين الألفاظ ، يجدونه سهل المأخذ ليس صعباً دقيقاً غامضاً كالْبلاغة والبيان (٦١٥) . على أن الولع بتزيين الألفاظ يحتاج إلى علة أسبق ، كما أن نشدان السهولة مسألة تحتاج إلى التعليل ، والسهولة أمر نسبي ، وإذا وضعنا نصب أعيننا أسماء مثل ابن رشد ، أو ابن طفيل ، أو التوحيدى ، يمكن أن نشك كثيراً في فكرة نشدان السهولة . لكننا نستطيع أن نلاحظ - على هدى ابن خلدون - أن حظ المشرق من الاستقرار أوفر ، وأن العجم أكثر اندماجاً في حركته العلمية والفنية والسياسية ، بينما كان تنازع العصبية في المغرب شديداً ، وكان الاستقرار أقل ، وممانعة العجم أوضح ، والخطر الصليبي يحدق بالأندلس . وسط هذا كله نستطيع أن نرى في المغرب سعياً وراء استيفاء نعيم الملك بسرعة شديدة مادام تنازع العصبية لا يترك شيئاً مهلة استقرار كافية ، ولعل الولع بالألفاظ مظهر من استيفاء النعيم . ولا شك أن هذه النقطة تحتاج إلى دراسة أكبر لا يتسع لها المقام . المهم الآن أن نقرر أن الفهم البلاغى للإبداع الفنى كان فعلاً ثقافياً ليس بمعزل عن حركة العالم حوله مهما كانت درجة فعاليته .

٢ - يقول القاضى عبد العزيز الجرجاني :

« فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان
سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، لوجب أن
يهدى اسم أبى نواس من الدواوين . ويحذف
ذكره إذا عدت الطبقات ، وكان أولاهم بذلك أهل
الجاهلية ، ومن تشبه الأمة عليه بالكفر ، ووجب
أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير وأضرابهما
ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب
من أصحابه بكها خرساً ، وبكاء مفجعين ، ولكن
الأهـرين متباينان ، والبديين بمعزل عن
الشعر » (٦١٦) .

(٦١٤) ليس المراد بالبديع هنا الجديد ، كما هو الحال عند ابن المعتز ، بل المراد هو التعريف الأخير للبديع في البلاغة : وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المبالغة ووضوح الدلالة . انظر القزويني : التلخيص - ص ٣٤٧ .

(٦١٥) المقدمة - ص ٥٥٢ .

(٦١٦) القاضى عبد العزيز : الوساطة - ص ٦٤ .

ينكر القاضى الجرجاني ربط الدين بالشعر ، ويرى أن الشعر متميز من الدين ، وأن العقيدة ليست معيارا لجودة الشعر . هذا التمييز علامة وعى واضح بخصائص الخطاب العلمى ، فهو خطاب لا يعنى بالدفاع عن العقيدة ، لكنه معنى أساسا بطلب الحقيقة بمعزل عن الجدل الخلافى . لقد كانت كثير من المسائل المطروحة على العقل ذات جذور دينية ، وكان سبيل العلم إيجاد طريق وسط ، أو ضرب من المعرفة المخالصة . هذه السبيل تحتاج الى من يرودها . والقاضى الجرجاني يحاول شيئا فى هذه السبيل .

وهناك إشارة خاطفة تردنا الى الفهم الأسلوبى للإبداع الفنى ، تتمثل استخدامه مصطلح الطبقات ، وهو مصطلح — كما نعلم — محمل بتاريخ من الفهم الأسلوبى .

ومن الواضح أن معيار الجودة عند القاضى الجرجاني يتمثل فى جودة الطبع ، لذا نجده يؤكد أن سوء العقيدة اذا كان عيبا لكان يقدر فى الطبع ، فيصاب الشاعر بمرض من أمراض الإبداع ، كأن يصبح الشاعر « بكيا » ، أو « مفحما » . هذا الوعى بأمراض الإبداع جزء لا يتجزأ من الفهم الطبائعى القديم للإبداع الفنى القائم على رد الإبداع الى الطبع . أما النص فهو مرآة الطبع .

ولقد أشار القاضى الجرجاني ، فى هذا النص ، لشعراء مختلفين جاهليين ، واسلاميين ، وعباسيين (يمثلهم أبو نواس) ، لاشك أنهم صاحبوا ظروفًا سياسية واجتماعية متفاوتة تفاوتًا شديداً . والقاضى نفسه يمثل مرحلة من مراحل هذه الظروف ، كان العقل فيها قد استوعب حقيقة واضحة ، هى أن الخلاف الدينى والسياسى ، والصراعات الاجتماعية ، حاضرة أمام العقل فى كل وقت . والقاضى بهذا النص يتفاعل مع العالم حوله فى ايجابية تعكس احتدام الحياة .

٣ — ويقول القاضى الجرجاني أيضا :

« وقد يتفاضل متنازعو هذه المعانى بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر ، فتشترك الجماعة فى الشئ المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستغلب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضح موضعه ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ، فيريك المشترك المبتدل فى صورة المبتدع المخترع ، كما

قال لبيد :

وجلا السيول عن الطلول كانها زبر تجد متوتها أقلامها

مفهوم الإبداع — ١٩٣

فأدى اليك المعنى الذي تداولته الشعراء « (٦١٧) »

يتحدث القاضى فى المعانى المستهلكة بكثرة الاستعمال . فما الابداع
الفنى فى هذا النص ؟ انه قسم من الصناعة . هناك مستوى عام تبدو فيه
طلائفة كبيرة من الشعراء متساوية فى المعنى المتداول . وهناك مستوى
آخر يتميز فيه فرد باضافة أو بابداع . هذا الابداع هو لفظة مستعذبة ،
أو حسن ترتيب أو اصابة التأكيد ، أو اضافة غير مألوفة . الابداع بهذا
مظهر باد على (النص) نحكم به بأفضلية (الشاعر) . أليس غريبا أن
نعاق مكانة الشاعر على تحقيق كمال ظاهرى للنص ؟ نعم . ان القاضى
الجزائى يرى النص مرآة لقدرة الشاعر ، لهذا يفضل من يفضل نصه
على من لا يفضل نصه . وفكرة التفاضل ليست بعيدة بحال عن فكرة
الطبقات ، بل هى جوهرها . وفكرة الطبقات مظهر من مظاهر اعلاء الطبع .

والابداع فى هذا السياق فعل عقلى معرفى ، أليس التفاضل معاقا
على « مراتب » « العلم بصناعة الشعر » ؟ ! انه ، اذا ، معلق على أمر عقلى
معرفى يشير اليه بلفظ العلم . وهناك علامة أخرى على عقلية فعل الابداع .
فالابداع يتحقق باضافة ، أو بزيادة « اهتدى لها » المبدع دون غيره ،
ولفظ الاهتداء فيه احياء عقلى واضح وقوى .

ولبيد شاعر مبدع . لقد تلقف معنى أكثر الشعراء القول فيه
فحسبه . كان الشعراء يقولون ان الطلل يشبه صفحة الكتاب ، فنقوش
الرمال المبعثرة تشبه نقوش السطور المتوالية . لقد أحسن لبيد استيعاب
الموقف برمته ، وأدرك أن السيول لها دور فى هذا الموقف المؤسى . ولم
يبدع لبيد فى أن ربط فكرة الطلل بفكرة الكتاب ، لكن الأعجب أنه جعل
السيول قلما يخط فى الرمال ، ثم يجدد الكتابة . ولعل الماء الكاتب هو
ما أفصحته عنه الآية القرآنية الكريمة : (قل لو كان البحر مدادا لكلمات
ربى لنفد البحر قبل أن تنفذ كلمات ربى ولو جئنا بمثله مبداء) (٦١٨) .
ولبيد مبدع لأنه اهتدى الى اضافة بارعة . أدخل لبيد فكرة السيل على
رصيد من الطلل المختلط بالكتابة . وولد لبيد بهذا عالمه الخاص .

لقد استشعر القاضى ما فعله لبيد . لا نستطيع أن نصف ما رآه
القاضى فى بيت لبيد وصفا كاملا . لكن المؤكد أنه أدرك ما فعله لبيد
بالفكرة المألوفة . لقد وفق لبيد الى أن يجعل الصورة جديدة ، لهذا هو
مبدع ، ولهذا هو فحل ، ولهذا هو قوى الطبع ، عالم بصناعة الشعر .
والصناعة بهذا ليست وصفا قاصرا على المحدثين ، فليبد جاهلى . الصناعة

(٦١٧) الوساطة - ص ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٦١٨) الإيف - ص ١٠٩ .

قسم من فكرة الطبع ، مادامت علما ومرانا . كما أن الطبع قسم من الصنعة ، ما دامت لا تقوم بغير طبع صحيح . وليبد حائز على علم الصنعة ، وهو بهذا مطبوع ، مقدم . ونسبة الصنعة الى لبيد ليست الا علامة من علامات الخطاب العلمي الذي يبحث عن حقيقة بمعزل عن الجدل والمذاهب .

٤ - قال أبو تمام :

ما يحسم العقل والدنيا تساس به ما يحسم الصبر في الأحداث والنوب
الصبر كاس وبطن الكف عارية والعقل عار اذا لم يكس بالنشب
كم ذقت في الدهر من عسر ومن يسر وفي بنى الدهر من رأس ومن ذنب
بأى وخد قلاص واجتناب فلا ادراك رزق اذا مالج في الهرب (٦١٩)

قرأ الأمدى هذه الأبيات ولم تعجبه . أنكر فيها شيئين :

١ - أن أبا تمام جعل الصبر أشد حسما من العقل ، « وكل الأخلاق الشريفة فبالعقل تكون » .

٢ - « وأعجب من هذا ذوقه الرأس والذنب في بنى الدهر . وما علمنا أحدا ذاق ذنب غيره ولا رأسه . وأراد بالذوق الاختبار ، واستعمله في أقبح موضع وأشنع » (٦٢٠) .

لم يستوعب الأمدى موقف أبي تمام الاستيعاب الواجب . يحاول أبو تمام أن يؤسس وجودا أصيلا في العالم الذي عاشه ، يعكس صورته ، ويتفاعل معه ، ويضيف اليه . والبنية الماثلة أمامنا تكشف هذا . تعتمد بنية هذه الأبيات على المقابلة بين العقل والصبر . وللمقابلة مستويات . في مستواها الأول الكلى نجد العقل أداة السياسة (٦٢١) من ناحية ، والصبر في الناحية المقابلة ، أداة الحسم ، أى أنه يقبع في العالم الفعلى الحميم للانسان ، لا في مستوياته البعيدة . يعلن أبو تمام أن العقل ، بجميع أنماده : العلم ، والذكاء والفقه ، والمكر ، الى آخره ، مظهر ووسيلة للقوى الحاكمة المتسلطة . ويعان أيضا أن الانسان البسيط المحكوم عاجز لا يملك الا الصبر على النوب . وفي مستوى المقابلة الثانى نجد العقل مرتبطا بالثروة ، لا قيمة ولا وجود له غيرها ، وفي الجهة المقابلة نجد الصبر مرتبطا بالفقر ، والعجز . وتلعب نقيضة الكسوة - العرى ،

(٦١٩) الموازنة - ٢٥١/٢ ، ٢٥٢ .

(٦٢٠) انظر نص الأمدى بتمامه في الموازنة ٢٥٢/٢ .

(٦٢١) كان الغالب على العرب أن يستخدموا اللفظ : الحكم ، الامارة ، الخلافة ، الامامة ، للدلالة على السياسة . وكانت كلمة السياسة تستخدم بمعان بعيدة عن معناها في الأدبيات المعاصرة ، كسياسة النفس مثلا ، لكنها كانت - خاصة في نص أبي تمام - تحمل معنى الحكم في أحيان كثيرة . وفي نص الطائي علامات على ذلك .

يتبادل مواقعها بين الصبر والعقل ، دورا في كشف التناقض الصارخ
الساحق بين طبقات بينهما الثروة والسلطة ، وأخرى بينها الفاقة والعجز .
وأبو تمام يرى التناقض مروعاً جلياً لأنه في الطبقة الوسطى التي تتقلب
بين الحياة بين العسر واليسر ، والتي تخالط العاجزين كما تخالط القادرين
من رؤوس السلطة وأذنانها . لكن أبا تمام يستخدم خطاباً فنياً جوهره
احترام أدبية النص ، واعتماد شفرته على الدلالة المصاحبة Connotation
تتصافر عليها علامات الأيقونية والرمزية . فالعوز عرى لبطن الكف ،
والعقل السائس بيده المقاليد ، والألم ذوق تنتبه له الحواس . والتشخيص
بنية رئيسية للشفرة ، فالعقل والصبر شاخصان يجسمان، وهما يكسوان،
أو يكسيان ، يعريان ، والدهر أب لهؤلاء الرؤوس والأذنان ، والرزق
شاخص ممعن في الهرب . أما الكف فلها بطن ، لأنها جزء من صاحبها ،
علامة عليه بطريق الحلول . والنوق الشابة القلاص التي توخذ الى المدوح ،
برغم القلوات الخطرة ، توخذ في الحقيقة طلباً لرزق عسير لا بلوغ له .
وبهذه الشفرة التي تقوم علاماتها على إحياء التناقضات والتشخيصات
المتراكبة يصنع أبو تمام رسالته دون مباشرة واضحة .

والآمدى لم يستوعب هذا الموقف . ربما كان متأثراً بموقف مذهبي
من مذهب البديع ، وربما كان محباً للبحثى فوق حبه لأبى تمام . هذا
البعد المذهبي واضح - وإن كان أيضاً كاملاً ليس هذا موضعه - إلا أن
الآمدى مخلص لمنهجه التجريبي . كان المنهج كلاسيكياً يعلى من شأن
العقل ، لذا لم يعجبه البناء الأخلاقي للأبيات ، لأنه يقوم على خلق ذى
مضمون عاطفى واضح هو الصبر ، أشبه ما يكون ، فى بعض الأحيان ،
بمحيلة دفاعية كالكتب . يتصل بهذا الموقف مفهوم الابداع الفنى التجريبي
القديم ، فهو يقوم على أن الابداع الفنى فعل عقلى يستهدف العاطفة ،
ولما كان النص مرآة الطبع ، ولما كان نص أبى تمام لا يكشف عن ملكة
عقلية قوية ، مادام يقلل من شأن العقل ، فإن الآمدى يستقبح الأبيات .

وكان فى مكنة الآمدى أن يوجه البيت الثالث توجيهها لغويا بسيطاً ،
فيقول إن المراد : لقد ذقت آلاماً من رأس ومن ذنب ، فينتفى المعنى الذى
فهمه ، ومنتفى الشناعة إلا أنه فى هذه النقطة كذلك مخلص لمنهجه ، فهو
يفهم الذوق بمعنى الاختبار ، أى أنه لون من المعرفة التجريبية القائمة
على الخبرة . كما أنه لا يحب أن يقع القارىء فى اسار جهد التقديرات
المختلفة للنص ، فينجم عن ذلك الاشتغال بالنص ، وعدم تجاوزه الى
صاحبه ، والنص معبر الى المبدع ، أو هو مرآة للطبع ، وتأمل سطح المرآة
يجبب عنا رؤية الواقفين أمامها كما تبدو صورتهم فيها .

القسم الثالث :

المفهوم المذهبي للابداع الفني

تمهيد في المفهوم المذهبي

فميزنا حتى الآن بين نوعين من الخطاب النقدي : الخطاب الأولي ، والخطاب المنهجي ، وكان أساس التمييز أن الخطاب الأولي يعتمد في فهم وتقويم العمل الفني على مقولات بسيطة لم تصدر عن دراسة طويلة متخصصة كما هو الحال في الخطاب المنهجي .

وفي النقد الغربي تميز آخر مهم بين النقد المنهجي Systematic ونوع آخر من النقد يقوم على نقض أشكال محددة للنص ، وبينما نؤثر أن نطلق على هذا المستوى من مستويات النقد مصطلح « النقد المذهبي » نجد النقد الغربي لا يستقر على مصطلح ثابت له ، ونستطيع أن نمثل لهذا بالناقد الأمريكي هازارد آدامز Hazard Adams ، يطلق آدامز على هذا النوع من النقد مصطلح النقد العنيف Violent criticism مفضلاً هذا اللفظ على لفظي : الجدلي Polemical ، والانطباعي Impressionistic (٦٢٢) . ووجه العنف عنده قيامه على تحطيم أشكال من الإبداع ، والدفاع عن شكل بديل . ووجه التفضيل أن النقد المنهجي أو المدرسي كثيراً ما ينطوي على ألوان من الجدل الحاد ، كما أن النقد الانطباعي يستند دائماً على أرضية معرفية نظرية ، مما يجعل مصطلحي الجدل والانطباع غير محيطين بالدلالة المرادة المشار إليها بلفظ العنف . إلا أن مصطلح العنف بدوره لا يشير إلى دوران هذا النوع النقدي حول ما يسمى باسم المحركات الأدبية Literary Movements ، وهذا ما فات آدامز . كما يجب الإشارة إلى أن النقد المذهبي في منافحته عن شكل محدد للكتابة ربما لا يهاجم بعنف الأشكال الأخرى ، ومثال ذلك حركة الشعر الصوفي العربي بتقاليدها شديدة الاختلاف عن تقاليد القصيدة العربية الشائعة ، فبرغم هذا الاختلاف فهي لم تقم على انكار عنيف ، أو هجوم متعدد على ضرب المألوف من الشعر ، فالعنف ليس جوهر النقد المذهبي .

وبينما يستخدم آدامز مصطلح العنف نجد في النقد الفرنسي البير ثيوديه يستخدم في الاصطلاح على مفهوم النقد المذهبي مصطلح « نقد

الحركة « ، وهو ، عنده ، نقد الدعاية الأدبية التي يقودها عادة كتابه شباب يحرصون على نشر أفكارهم الجديدة وذلك بإقامة هجوم عنيف على كل من ليس من « جفاعتهم » ، سواء في الحاضر أو الماضي ، أو بالدعاية لأنصارهم الخاصة أو لأنار رفاقهم ، معبرين عن دعايتهم في منشورات ومقدمات ومقالات . ونستطيع أن نمثل لذلك بالبيان السريالي لأندريه بريتون كنموذج شهير . وهكذا نشأ نقد رومانتىكى ، ونقد رمزى ، ونقد طبيعى ، الخ (٦٢٣) . ومصطلح تيودور بهدا صالح للاستعمال لولا أن كلمة الحركة فى اللغة العربية تستخدم بكثرة عند دراسة موضوع الحيوية فى العمل الفنى مما يضل عن المعنى المراد ، لهذا نفضل مصطلح النقد المذهبى .

والتمثيل للنقد المذهبى بالحركات الفنية الكلاسيكية، والرومانتيكية، والرمزية ، وما الى ذلك ، تمثيل صحيح ، وهو السر فى تركيز آدامز فى الفصل الذى عقده للنقد العنيف - بمصطلحه - على عزرا باوند Ezra Pound ، وروبرت جريفز Robert Graves ، و د . هـ . لورنس D. H. Lawrence ، لارتباطهم بأشكال محددة من الكتابة - باوند - مثلاً - ارتبط بالتصويرية Imagism ، وبهجومه عليها حين غلب عليها الأمية Amygism (٦٢٤) . لكن هازارد آدامز يتوسع فى فهم المصطلح ويؤكد أن كل ناقد فى تقويمه للإبداع الفنى ينساق الى ألوان من المذهبية - أو لنقل العنف - بتفضيئه شكلاً من الكتابة على الآخر . ومن أقوى الأمثلة التى ساقها على هذه الحقيقة الناقد الأكاديمى (المنهجى) الانجليزى ليفيز F. R. Leavis ، فهو مع تأثره المعروف بمنهج النقد الجدد New Critics فى أمريكا نجده ينتهى الى رفع الشعراء الميتافيزيقيين والحدائين على الرومانتيكيين ، كما أن تلمذته لايوت كانت واضحة . ولقد وقف الناقد الأمريكى كلينث بروكس Cleanth Brooks - وهو من النقد الجدد - ذات الموقف من الرومانتيكية فى صالح الشعر الميتافيزيقى ، معبرا عن قوة نفوذ اليوت فى النقد المعاصر (٦٢٥) . ومن الواضح أن هذه المواقف مواقف مذهبية تختلط بالعمل المنهجي المضاد للانحياز المذهبى والملتزم بالتحليل النصى الفاحص Close Textual Analysis الذى يتأمل النص بمعزل عن أفكار مذهبية مسبقة ، ولا يرمى الى أى

(٦٢٣) كارلوى ، وفيللو : النقد الأدبى - ت . كيتى سالم - بيروت - منشورات عويدات - ط ٢ - ١٩٨٤ م ص ٦ ، ٧ .

(٦٢٤) نسبة الى الشاعرة Amy Lowell كما تقول العقادية نسبة للنقاد ، أو الجاحلية للجاحظ .

Adams, p. 134.

(٦٢٥)

مواقف مذهبية لاحقة ، ويعمل من شأن جماليات النص فوق جميع المذهبيات . ويقودنا هذا المثال الى التأكيد على ضرورة التمييز الواضح بين مستوى المذهبية ومستوى المنهجية من مستويات الخطاب النقدي للوصول الى القراءة الصحيحة له في مستوياته المتعددة .

ومن الطريف أن بعض النقاد يبدأ مشغولا بالمذهبية ، ثم يفصح عن ناقد منهجي لامع ، كما كان الحال مع سانت بوف ، اذ بدأ بالدعوة الى الرومانتيكية ، مخلصا لهذا النقد المبشر ، ثم تحول الى نقد منهجي منظم مؤسس على ما يسمى بمنهج الصورة الأدبية (٦٢٦) . والغالب على النقد المذهبي أن ينبع من شعراء لهم المام نقدي كاف ينتفعون به في التبشير بمذاهبهم ، لكن هناك حالات بشر فيها النقد المذهبي بألوان من الكتابة قبل أن تبرغ الى الوجود ، وساعد على استيلائها .

وبالإضافة الى خصيصة العنف ، والتداخل مع المنهجية ، والتبشير ، فهناك خصيصة أخرى للنقد المذهبي تتمثل في كثرة لجوئه الى المعايير المطلقة وبعده عن النسبية العلمية . ومن الممكن أن نرى في المذهب الكلاسيكي صورة من هذا النقد المطلق الذي يحكم مسبقا أكثر مما يقوم ، ويطرح تحت ستار الموضوعية معايير قبلية مطلقة تجعل المذهب كله لونا من العقائدية . ومع التحليل العميق يمكننا أن نرى وراء العقائدية الأدبية عقائدية سياسية وتربوية أيضا : فالكلاسيكية في معاداتها للرومانتيكية تخفي عقيدة سياسية : فالنظام البورجوازي يجب أن يحكم في الأدب كما في الأمة ، وتخفي عقيدة تربوية : فدراسة الأدب يجب أن تعطى للشباب عادات في النظام والوضوح ، وتقوم مهمة النقاد على أن يعطوا للشباب وللكتاب أنفسهم نصائح عن فن الكتابة (٦٢٧) .

ولقد بلغ توسع آدامز في فهم النقد المذهبي حدا معه « المختارات الأدبية Anthologies من النقد العنيف ومن أكثر أنواعه هولا » (٦٢٨) . ومع ما في هذا التعبير من مبالغة الا أن الاختيار الأدبي ينطوي على محاولة لدعم أشكال من الكتابة في مقابل أشكال أخرى ، بل ومحاولة تشكيل وعي المتلقين التاريخي والجمالي في ضوء الأشكال المفضلة . ولاشك أن دراسة كتب الاختبار ككتاب الحماسة لأبي تمام من هذه الزاوية يمكن أن تكون دراسة مشوقة ، ويمكن أن تشف الكثير من خصائص الوعي الشعري العربي ، خصوصا اذا قورنت مواقف أبي تمام بتقويمات النقاد

(٦٢٦) كارلوس ، وليلو : النقد الأدبي - ص ٢٧ .

(٦٢٧) المصدر السابق - ص ٢٥ ، ٢٦ .

Adams, The Interests of Criticism, p. 186.

(٦٢٨)

والمتلقيين للتصوُّص المختارة . وتعد ملحوظة آدمز هذه إشارة قوية إلى التداخل العاد بين مستويات المنهجية والمذهبية في الخطاب النقدي .

وإذا راجعنا معنى المذهب في كل ما سبق نجد أن المذهب تفضيل نقدي لشكل من أشكال الابداع دون غيره . وهذا يختلف عن معنى المذهب كما يقرره الدكتور عبد الرحمن بدوي حين يقول في سياق الفلسفة : « فقد نفهم من المذهب الفلسفي أنه مجموعة أقوال متناسبة بين بعضها وبعض ، كتناسب أجزاء البناء من حيث أوضاع الحجارة به ، وقد نفهم من المذهب شيئاً آخر هو سيادة مبادئ أولية خصبة ، تحكم وتشهد أجزاء المذهب المختلفة ، وتكون كالروح التي تسرى في جميع أجزائه » (٦٢٩) .

من الواضح أن الدكتور عبد الرحمن بدوي يفرق بين بنيتين من بنى المذهب : أولاهما بنية أفقية تتجاوز فيها الأفكار ، وتتعاقب ، وتتماشك أفقياً ، وثانيتهما بنية رأسية تقوم على تكرار مبادئ أولية خصبة على المحور الاستبدالي للأفكار . ولا شك أن هذه التفرقة مهمة في تحليل بنية المذهب . لكن هناك تفرقة أخرى مهمة في بيان دلالات المذهب : ذلك أن المذهب قد يعنى حركة غامة تتجاوز فرداً بعينه ، وتمتد في جانب من مجتمع ، أو عبر مجتمعات مختلفة . كما أنه قد يعنى مجمل تصورات فرد بعينه ، والاطار الكلي لأرائه . هكذا نستطيع أن نتحدث عن الرومانثيكية عبر مجتمعات كثيرة ، وأزمان مختلفة ، كما نستطيع أن نتحدث عن الجاحظية أو العقادية أو الهيدجرية قاصدين مجمل تصورات وأفكار الجاحظ ، أو العقاد ، أو هيدجر . ونستطيع كذلك أن نتحدث عن الهيكلية أو الفرويدية بالمعنيين كليهما ، فنضم إلى هيكل اليسار واليمين الهيكل على المعنى الأول ، ونضم إلى فرويد الفرويديين الجدد بنفس المعنى ، أو نركز على هيكل وحده ، وفرويد وحده بالمعنى الثاني .

وهكذا فإن مصطلح المذهب له ثلاثة معان :

- ١ - التفضيل لشكل من الابداع دون غيره .
- ٢ - الحركة الاجتماعية .
- ٣ - مجمل تصورات وجهود فرد واحد ، أو مذهبه .

ولننظر في هذه المعاني :

- ١ - بالنسبة لتفضيل شكل من الابداع دون غيره فإن الشعر العربي قد عرف هذا التفضيل في حالات كثيرة من تاريخه : فعبدة الشعر

(٦٢٩) د . عبد الرحمن بدوي : أرسطو - مصدر سابق - ص ٢٨٢ .

غير أصحاب العمود ، والصعاليك غيرهما ، والغزليون مختلفون في شعرهم
من شعراء الحركات السياسية ، وأصحاب البديع متميزون من أصحاب
العمود ، والصوفية متميزون من الجميع . ولقد وضعت دراسات كثيرة
حول هذه المذاهب الشعرية . وليس من الحكمة أن ننساق وراء هذا المعنى
من معاني المذهب الذي يحتاج الى تفرغ كبير . وجميع ما نود التأكيد
عليه هو أن هذه المذاهب الشعرية كانت تحدث تحولات كبيرة في مفهوم
الابداع الفني ، فبينما يؤكد شعراء العمود على التلقائية والسهولة
والغزارة ، يؤكد عبيد الشعر على التأنى والاحكام . وبينما الصعاليك
يعارضون البناء الطبقي القائم ، وشعراء الحركات السياسية يعارضون
النظم الحاكمة ، فإن الغزليين يؤكدون على الطابع العاطفي للابداع . وبينما
شعراء العمود يعبرون عن البساطة البدوية ، والصوفية يعبرون عن زهد
المعرفة ، نجد أن أصحاب البديع يصعدون عن حب للزينة والترف الحضري
الخلاب . ومن الجلي أن كثيرا من هذه الأفكار قد أومات اليها دراسة المنهجية
النقدية القديمة التي تقدمت . كما أومات الى الطابع الكلاسيكي لتصورات
الناقد القديم ، وهو طابع مذهبي يؤكد ما ذهب اليه آدامز من تداخل
المذهبي والمنهجي معا .

٢ - ولعلنا ندرك بسهولة أن تفاضل أشكال الابداع لون من
المذهبية حين تأخذ بعد الحركة الاجتماعية . وعلى هذا فلا جديد يمكن أن
يضاف الى هذا المعنى .

٣ - وبقي لنا أن نركز نظرنا على المذهب بمعنى مجمل تصورات
وجهود ناقد فرد . ولما كان المقام لا يتيح أن نتناول تصورات جهود جميع
النقاد القدامى فلنأخذ نماذج ثلاثة عينة على اثبات جدوى دراسة مفهوم
الابداع الفني في تفسير مجمل الجهد النقدي لناقد فرد ، وفي ايضاح
غوامض مذهبه . ولأن دراسة الجهد النقدي لناقد واحد بجميع جوانبه
مسألة تحتاج الى دراسات طويلة ، فسوف نكتفي بالتحليل النقدي للبنية
العامة لمذهبه ، مع فحص مشكلات تفاضل الأشكال الابداعية التي واجهها ،
وتأسيس الفهم التحليلي للبنية والمشكلات التي تعالجها على استيضاح
مفهوم الابداع الفني العامل فيه . وسوف تعنى كلمة المذهب فيما يلي
مجمل الجهد النقدي في جانبه المنهجي المتميز من مواقفه المذهبية في
اختيار أشكال جمالية محددة ، وعن طريق شمول كلمة المذهب لجانب
منهجي يمكن أن نميز ما هو منهج منظم مما هو موقف مذهبي موقوت ،
مما يوفر فرصة القراءة النقية السليمة للنصوص النقد الأدبي القديم ،
وكشف مدى نجاح الخطابات المذهبي النقدي القديم في تأسيس علاقة
جمالية ناضجة بين الانسان والعالم المحيط به .

عبد القاهر الجرجاني

(أ) أولى الباحثون عبد القاهر الجرجاني عناية كبيرة ، ورأوا فيه .
أمورا متفاوتة . رأى فيه فريق منهم باحثا نفسيا مرموقا . وذهب أحد
الباحثين الى أن عبد القاهر قد سبق علماء النفس المحدثين ، ولم يترك لهم
مجالا للزيادة عليه (٦٣٠) . وذهب باحث ثان الى أن فكرة اللفظ الذي
يتحمل بمعناه عند عبد القاهر توافق ما يراه « علم النفس اللغوي » ،
وهي ملموسة عند شارل بلوندل (٦٣١) ، ونوديه ، وجوبير . كما أن
عبد القاهر قد أكد ما أسماه دوماس في الموسوعة النفسية « العاسة
الجمالية » ، أو « العاطفة الجمالية » (٦٣٢) . فوق هذا فإن آراء عبد القاهر
كلها تقرر آراء الجشطالت (٦٣٣) . ويضيف باحث ثالث الى هذا الطابع
الجشطالتي دعوة عبد القاهر الى ما يسميه المحدثون « الفحص الباطني »
(introspection) (٦٣٤) . ويلحق باحث رابع دراسات عبد القاهر مع
ابن طباطبا وابن رشيق وابن قتيبة بدراسات سيكولوجية التذوق (٦٣٥) .
ويرى باحث خامس أن عبد القاهر قد تنبه الى ما تنبه اليه بعده بمئات
السنين باحثون من أمثال والاس ومدنيك وجيلفورد من أن الابداع - وإن
لم يستخدم الجرجاني نفس المصطلح - هو النشاط النفسي الذي به
يتوصل الى الانتاج الأفضل ، من خلال مراحل ربما شابها مراحل
والاس ومن ذهبوا مذهبه - الفكر والروية والقياس والاستنباط - في
الدراسات الحديثة ، كما تنبه الى ضرورة أن تستمر الفكرة - وهذا

-
- (٦٣٠) د . المرسى : مفهوم الشعر في النقد العربي - مصدر سابق - ص ٢٩٦ .
(٦٣١) ابراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - الانجلو المصرية - ط ١ -
١٩٥٠ م - ص ٢٦٧ .
(٦٣٢) المصدر السابق - ص ٢٧٧ .
(٦٣٣) نفسه - ص ٢٨١ . وانظر د . محمد خلف الله : نظرية عبد القاهر الجرجاني
في أسرار البلاغة - مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية - المجلد الثاني - ص ٤٤ .
(٦٣٤) د . محمد خلف الله : نظرية عبد القاهر - المصدر السابق والصفحة .
و « الفحص الباطني » هو « الاستبطان » .
(٦٣٥) د . مصطفى موياف : دراسات نفسية في الفن - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٣ .
ص ٩ .

ما يطلق عليه مواصلة الاتجاه (٦٣٦) . وفى مقابل هذا كله يذهب باحث آخر الى أن عبد القاهر حاول أن يشرح الدلالات النفسية ، لا أشكال التعبير ، ولكنه فى الحقيقة لم يتجاوز الظواهر الثانوية ، فلم تتجاوز محاولته مرحلة تأكيد الدور الذى تلعبه النفس فى تشكيل العبارة (٦٣٦م) .

وفى مقابل هذا المدخل النفسى ولج الباحثون مدخلا ثانيا لغويا نقديا ، احتفلوا فيه بتأكيد عبد القاهر على أن اللفظ علامة على معناه ، واحتفلوا بإشارته الى فكرة معنى المعنى ، وفكرة السياق . ووفق الباحثون يقارنون بين عبد القاهر وفنت ، ودى سوسير ، وأنتوان ميه (٦٣٧) ، ولاسل أبر كرومبى ، وبرجسون ، وكروتشه (٦٣٨) ، وريتشاردز ، وتيرنر (٦٣٩) ، وأكد البعض على تمييز عبد القاهر بين البنية النحوية السطحية النثرية والبنية النحوية العميقة التى يعتمد عليها الشاعر ، فيما ينطوى على اشارة الى تشومسكى (٦٤٠) . ورأى أحد الباحثين فى عبد القاهر نموذجا لفهم اللغة على أساس علامى (سيموطيقى) (٦٤١) ، ورأى فى فكرة معنى المعنى وعيا بعملية « التداخل الدلالى » أو « السمطقة » فى الدلالة اللغوية (٦٤٢) . ولقد اعترف أحد كبار الباحثين بأن تفسيره اللغوى ترجمة ، وتنقيح ، وإضافة لعبد القاهر ، وبرر هذا بأن التراث ، بوجه عام ، ليس له وجود بمعزل عن عقل يحاول أن يكون عصريا (٦٤٣) .

وزذهب باحث آخر الى أن عبد القاهر وسوسير متشابهان فى ثلاث مسائل : الأولى أن اللغة مجموعة من العلاقات لا المفردات ، والثانية أن الكلمات علامات اعتباطية تكتسب معناها من علاقاتها ، والثالثة أن التفاوت يقع فى الكلام لا اللغة . لكنهما مختلفان فى خمس مسائل : الأولى أن منهج سوسير وصفى ، والثانية أنه معنى باللغة المنطوقة لا اللغة القرآنية أو الأدبية ، والثالثة أن هدفه دراسة اللغة فى ذاتها لا اظهار روعة القرآن

-
- (٦٣٦) د . حنورة : أسس المسرحية - مصدر سابق - ص ١٥ ، ١٦ .
 (٦٣٦م) د . عز الدين اسماعيل - التفسير النفسى للأدب - مصدر سابق - ص ٦ .
 (٦٣٧) د . محمد مندور : فى الميزان الجديد - القاهرة - دار نهضة مصر - ص ١٧٧ ، ١٧٨ .
 (٦٣٨) د . محمد عبد المتعم خفاجى ، من تراثنا النقدى : أسرار البلاغة - القاهرة - مجلة الشعر - ع ١٤ - ١٩٧٩ م - ص ١١٨ ، ١١٩ .
 (٦٣٩) د . عبد الواحد غلام : قضايا ومواقف فى التراث النقدى - القاهرة - مكتبة الشباب - ١٩٧٩ - ص ٦٤ .
 (٦٤٠) د . مصطفى ناصف : النجوى والشعر : قراءة فى دلائل الإعجاز - مجلة فصول - أبريل ١٩٨١ ص ٣٨ .
 (٦٤١) نصر حامد أبو زيد : العلاقات فى التراث - مصدر سابق - ص ٩٤ .
 (٦٤٢) المصدر السابق : - ص ١٢٨ .
 (٦٤٣) د . مصطفى ناصف : النحو والشعر - مصدر سابق - ص ٤٠ هامش رقم ٢ .

واعجازه ، والرابعة أنه مهتم بوضع الصيغة لا بالبحث عن المعاني الشوانى ،
والخامسة أنه لم ينته الى الصورة مثل عبد القاهر الذى دخل بها الى علم
الأسلوب (٦٤٤) . ثم ينمى على النقاد الجرى وراء المذاهب النقدية
الغربية بما يعنى ضرورة التأكيد على الطابع المميز لعبد القاهر خاصة
وللتراث عامة فى سياق الفرح بأوجه الشبه بينه والمحدثين .

وهناك مدخل ثالث يتعامل الباحثون فيه مع عبد القاهر الجرجاني
بوصفه بلاغيا (٦٤٥) ، فيبحثون عن علم المعانى ، أو البيان ، أو البديع
له ، والمخاطرة فى هذا المدخل تتمثل فى أننا نستعمل مصطلحات المعانى ،
والبيان ، والبديع ، استعمال السكاكى لها مع أنها ذات دلالات مختلفة عند
عبد القاهر ، مما يبعدنا عنه أكثر مما يقربنا اليه . والواقع أن عبد القاهر
كان يدرج جهوده كلها تحت مصطلح البيان ، فقد كان يرى فى الدلائل
أن علم البيان أشرف العلوم (٦٤٦) ، وافتتح الأسرار بخطبة فى شرف
البيان (٦٤٧) . وفى نفس الوقت كان عبد القاهر يسوى بين « الفصاحة » ،
و « البلاغة » ، و « البيان » ، « البراعة » ، ويرد هذا كله الى النظم
والترتيب ، والتأليف والتركيب ، والصياغة والتصوير ، والنسيج
والتحجير (٦٤٨) . والبيان عنده ، كما هو عند الجاحظ ، الدلالة الظاهرة
على المعنى الخفى (٦٤٩) ، أو هو عملية كشف المعنى وإبلاغه . أما المعنى
فهو المدلول . وأما البديع فهو الوسائل اللطيفة فى الدلالة .

والمدخل الذى نتطرق منه الى عبد القاهر هو فكرة الابداع الفنى ،
فنظرية عبد القاهر نظرية فى الابداع الفنى فى المقام الأول . والدليل
على صحة هذا الفهم تأمل الحقل اللغوى لكلمة « النظم » . هذه الكلمة
تشير الى فكرة الابداع ايجابيا وسلبيا : تشير اليه ايجابيا كما فى قولنا

(٦٤٤) د. أحمد مطلوب : عبد القاهر وسوسير - بغداد - مجلة الأقلام - ع ١٢ -
١٩٨٣ م - ص ٩ .

(٦٤٥) انظر : د. على عشرى زايد : البلاغة العربية - مصدر سابق - ص ١١٤ - ١٣٩ ، وانظر د. شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - مصدر سابق ص ١٦٠ - ٢١٨ ، وانظر د. أحمد إبراهيم موسى : الصيغ البديعية - القاهرة - الكاتب العربى -
١٩٦٩ م - ص ٢١٩ - ٢٤٠ .

(٦٤٦) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز - تح. محمود محمد شاكر - القاهرة -
المخارجى - ١٩٨٤ ص ٤ - ٥ .

(٦٤٧) عبد القاهر : أسرار البلاغة - تح. محمد رشيد رضا - بيروت - دار المعرفة -
١٩٧٨ م - ص ٩ .

(٦٤٨) الدلائل - ص ٣٤ . وانظر ص ٤٣ .

(٦٤٩) البيان : ٦٨/١ - ط. السندوي .

— مثلا — : « نظم المتنبي قصيدة جميلة في فتح عمورية » ، أى أبدع .
ونشير إليه سلبا في قولنا : « هذا نظم وليس بشعر » ، أى ليس ابتداء .
لهذا كله كانت كلمة النظم بديلا لكلمة « البيان » وكلمة أخرى مثيرة هي
« البراعة » .

ولم تستند فكرة النظم عند عبد القاهر الى معطيات شبيهة بمعطيات
العلمين المعاصرين الشهيرين : علم نفس اللغة ، وعلم اللغة النفسى . لم
تستند الى معطيات علم نفس اللغة في صورته التحليلية كما هي عند
فرويد في دراسته للهفوات في محاضراته التمهيدية للتحليل النفسى ،
أو في صورتها التكوينية عند جان بياجيه في دراسته المطولة لنشأة وتطور
اللغة مع أطوار الطفولة ، أو في صورته السلوكية عند سكينر ، أو هل ،
أو ثورنديك . ولم تستند الى معطيات علم اللغة النفسى ، أو لنقل
اللسانيات النفسية Psycholinguistics ، كما هي عند شانون ،
أو أوزجد ، أو بلومفيلد ، أو تشومسكى ، أو البنائين ، أو السيميولوجيين ،
ومجمل القائلين بنظرية تحليل الخطاب من الاعلاميين . لكنها استندت
الى نظرية قريبة من تناول عبد القاهر ، هي علم نفس الملكات .

ومراحل الوصول الى هذه النتيجة بسيطة . فالنظم ليس « إلا أن
تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه » علم النحو » (٦٥٠) ، أو لنقل توخى
معانى النحو . وهذا يتم بأن يترتب الكلام في النطق « بسبب ترتب
معانيها في النفس » (٦٥١) . فالمعنى « الذى له كانت هذه الكلم بيت
شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على
صورة من التأليف مخصوصة ، وهذا الحكم — أعنى الاختصاص فى
الترتيب — يقع فى الألفاظ مرتبا على المعانى المرتبة فى النفس ، المنتظمة
فيها على قضية العقل . . . » (٦٥٢) ، فنحن ، اذا ، أمام ثلاث مراحل :

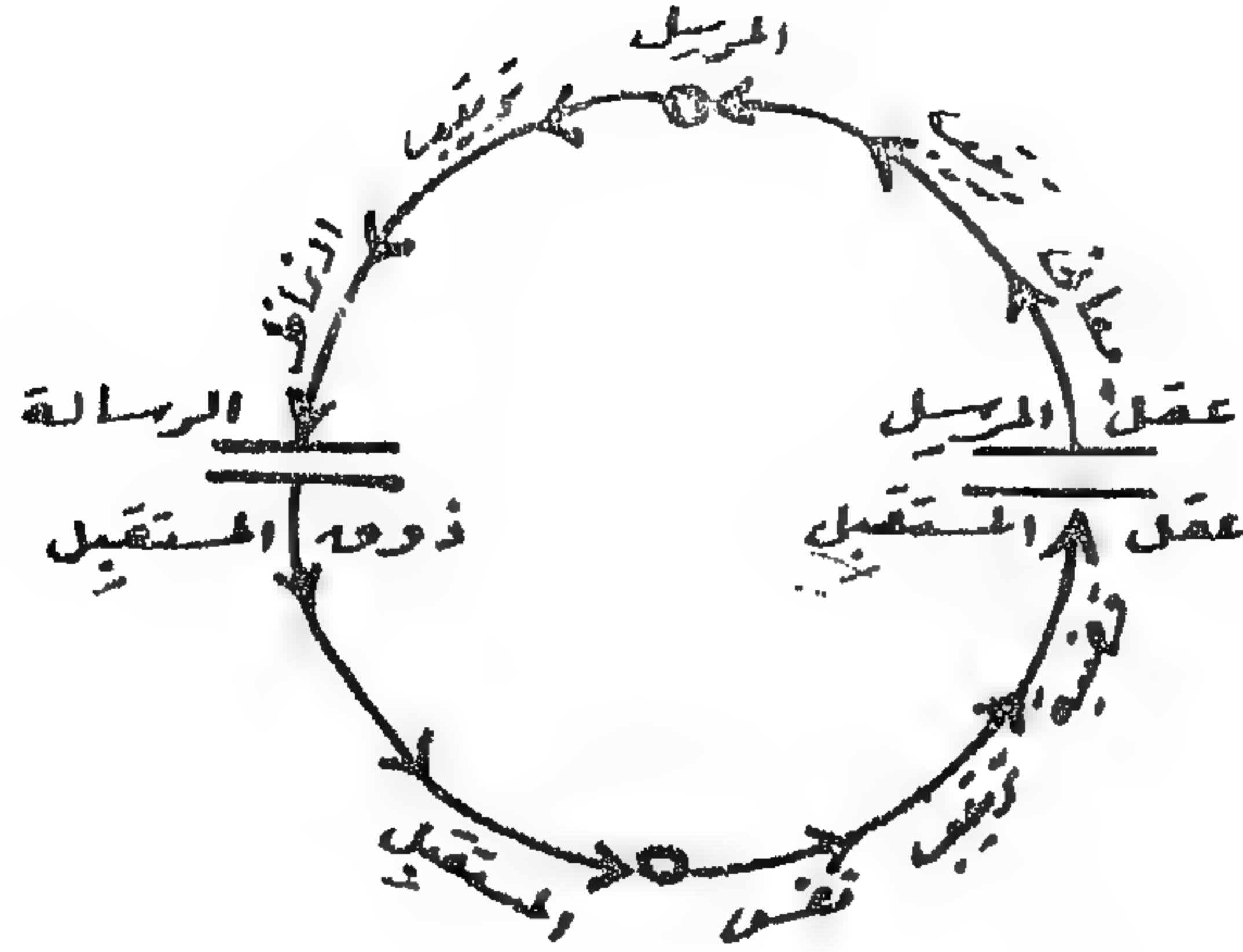
العقل — معانى النفس — الألفاظ

ولما كان عبد القاهر يلج على القارئ فى تذوق النص ، فلما أن
نستنتج أن المتلقى سوف يخوض نفس الطريق على نحو عكسى . وبهذا
تكتمل دائرة الابتاع عند عبد القاهر على النحو التالى :

(٦٥٠) الدلائل — ص ٨١ .

(٦٥١) نفسه . ص ٥٦ .

(٦٥٢) الأسرار ص ٢٠٢ .



فعقل المبدع يكون قضية ، تقوم بترتيب معاني نفسه ، فتقوم المعاني بترتيب ألفاظ الرسالة ، فيتلقاها المستقبل بحاسة الذوق ، فتترتب له معاني نفسه على ذات النحو الذي صدرت عنه ، فيؤدي هذا الى ترتيب قضية العقل على نحو يدرك به المستقبل ما يريد المرسل . فما علاقة هذا كله بعلم نفس الملكات ؟ تظهر العلاقة في أمور ثلاثة : أولها رد كل شيء الى العقل ، وثانيها تصور النفس مخزنا منظما للمعاني والقدرات ، فهي ذاكرة وحواس . ويكمن ثالث هذه الأمور في الاجابة على سؤال : كيف يتم هذا الترتيب الفوري للمعاني والألفاظ ؟ لم يجب عبد القاهر عن هذا السؤال بوضوح ، ولم يعمل على شرحه . وقد يتصور الناقد أن هذه ثغرة في نظرية عبد القاهر المتناسكة . لكن عبد القاهر لم يكن في حاجة الى شرحها ، فعلم نفس الملكات يغنيه عن هذا الجهد . تقضى مبادئ هذا العلم بأن الملكات تعمل على نحو حدسي أو تلقائي . وآلية هذا العمل قائمة على فكرة العادة التي لا تحتاج الى شرح . فالملكة لها « تركيب » خاص يفضي بها الى تحقيق آليتها . وفي ضوء هذه المفاهيم التجريبية القديمة يمكن شرح اللغويات النفسية عند عبد القاهر بطريقة لا تبتعد بنا عنه . فالنظم يعتمد على ما يسمى بالطبع ، الذي هو - كما يقول هنري برجسون بحق في بحثه عن الضحك ودلالة المضحك - « ما هو جاهز » في شخصيتنا ، أي ما يشبه الآلة نعبثها فتجعل تشتغل من تلقاء ذاتها » (٦٥٣) .

وعندما يتعرض الباحثون لفكرة المعاني النفسية عند عبد القاهر ينبهون على تأثيره كأشعري برأى الأشاعرة المصطلح عليه باسم « الكلام

(٦٥٣) برجسون : الضحك - بحث في دلالة المضحك - تعريب : سامي الدروبي
وعبد الله عبد الدايم القاهرة - دار الكاتب المصري - ١٩٤٨ م - ص ١٠١ .

النفسي « (٦٥٤) الذي قالوا به حين امتحنهم المعتزلة بالسؤال عن خلق القرآن (كلام الله) مع كونه تعالى قديماً ؟! فذهب الأشاعرة الى سرمدية وأسبقية المعاني النفسية على ألفاظ اللسان ، وانتقل هذا الرأي من الالهيات الى قضايا الابداع الفني . ولا شك أن ما ينبه اليه الباحثون مظهر من مظاهر تأثير الخطاب العام الأولى في الخطاب العلمي المنهجي ، فالخطاب النقدي ذو مستويات متعددة يجب التمييز بينها وصولاً الى الفهم الصحيح له .

ومع التسليم بصحة ارتباط فكرة المعاني النفسية بالجدل العقلي بين الأشاعرة والمعتزلة ، ومع التسليم بصحة ارتباطها بعلم نفس الملكات في نفس الوقت ، فإن هناك فائدة أخرى يجب الإشارة اليها . تلك أن فكرة المعاني النفسية تمثل ضرباً من الفهم الأسلوبى للابداع الفني ، فالنص في هذا السياق ضروب من التنظيم ، تعمل كمرآة تعكس ضروباً من التنظيمات النفسية الموازية ، أى أن النص مرآة الطبع . ويتمثل الانجاز الكبير لعبد القاهر في نجاحه في كشف نموذج تحليلي قادر على تحليل النصوص دون الاكتفاء بأن « تصفها وصفاً مجسداً ، وتقول فيها قولاً مرسلًا » (٦٥٥) .

(ب) نخلص مما سبق الى أن نظرية عبد القاهر نظرية في الابداع الفني تقوم على الموازنة بين مضمونات النفس وتنظيمات النص . ويلوح في هذه النظرية ملمح من الأخذ بمبدأ الحتمية التجريبي يتمثل في انبثاق تنظيمات النص عن تنظيمات المعاني النفسية على نحو فوري . كما يلوح فيها الحرص على النأي بالخطاب النقدي عن الصراع السياسى ، والاجتماعى الذى يتخفى وراء محاولات نقدية بسيطة ، تسعى الى الكشف عن مظاهر قوة البادية ، أو طراوة الحضر ، في لغة النص ، كأن هذا السعى منزّه عن الغرض ، خال من الكيد لخصوم . وأصبح النظر في نظم النص مشغلة نبيلة تصرف الجهود عن كثير من المهالك . ولعل هذه الخلاصة من الوضوح بحيث يتسنى لنا المضى الى تحليل بناء النظرية النقدية عند عبد القاهر ، التى تمثل بطابعها الخاص المميز ، مذهبه في فهم الابداع الفني .

يعتمد عبد القاهر في بناء نظريته على مبدأ أولى خصب هو النظم يهضى به على المحور الرأسى الاستبدالى يرد كل شيء اليه . يدرس

(٦٥٤) انظر : د . جابر عصفور : الصورة الفنية - مصدر سابق - ص ٣٥١ .
وانظر : د . تمام حسان : الأصول - مصدر سابق - ص ٣٠٨ . وانظر : نصر حامد أبو زيد :
العلامات في التراث - مصدر سابق - ص ١١٢ .
(٦٥٥) دلائل الاعجاز . ص ٣٧ .

عبد القاهر الفصاحة ، والبلاغة ، والبيان ، والاعجاز ، فيستبدل بكل مفهوم من هذه المفاهيم مفهوم النظم . كما يدرس التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والتعريف والتنكير ، والاستعارة ، والتجنيس ، والسجع ، والتمثيل ، فيرد هذا كله الى فكرة النظم . وتسرى هذه الفكرة في جميع الأجزاء مسرى الروح في الجسد .

ولكن تظل هناك مشكلتان تهددان تماسك بناء النظرية . الأولى : ما المراد بالنحو عند عبد القاهر ؟ والثانية : لماذا اختفت فكرة النحو من أسرار البلاغة مع سطوعها في دلائل الاعجاز ؟ وواضح أن السؤالين يتعلقان بأمر واحد هو مفهوم النحو عند عبد القاهر الجرجاني .

ينبه الباحثون عند دراستهم لمفهوم النحو عند عبد القاهر الى انه أوسع من الفهم التقليدي القاصر على الاعراب ، وضبط أواخر الكلمات بالحركة الظاهرة ، أو المقدرة ، أو بالحروف . فالنحو عند عبد القاهر يتجاوز الاعراب الى تركيب الجملة والعبارة (٦٥٦) . وهو يشمل علم المعنى وكثيرا من أبواب علمي البيان والبديع ، ولعله السر في أن مصطلح النظم عند عبد القاهر يمكن أن يقابل ما يعرف بعلم التراكيب عند الأوربيين (٦٥٧) . ومن هنا ذهب الدكتور تمام حسان الى أن علم المعاني « ليس نحو الجملة المفردة ، بل نحو النص المتصل » (٦٥٨) ، وأن علم المعاني كان ، في طابعه العام ، دراسة للجانب المتعلق بالمعنى الوظيفي للجملة العربية ، مكمل للنحو العربي الذي يدرس وظائف المفردات في الجملة (٦٥٩) . ولا شك أن مفهوم النحو عند عبد القاهر أوسع من المعنى التقليدي ، لكنه لا يبلغ حد دراسة نحو النص . ذلك أننا لا نستطيع أن نؤسس دراسة لنحو النص دون أن نتسلح بنظرية واضحة لأشكال الخطاب الأدبي ، ولاحتمال تداخل أشكال الخطاب في الكتابة الأدبية ، ولاحتمال تداخل النصوص (التناس) في بنية الكتابة ، وهذه النظرية مفتقدة عند عبد القاهر . بل كان هدف عبد القاهر عكسيا ، فلقد هدف الى نظرية لتفسير أشكال مختلفة من الكتابة في نفس الوقت . تلك الأشكال المختلفة هي القرآن ، والنثر الفني ، والشعر . فالعامل المشترك بينها هو أنها كلها نظم ، والتفاوت بينها كمي لا كيفي ، فحفظها من بلاغة النظم تتزايد

(٦٥٦) د . علي عشري زايد : البلاغة العربية - مصدر سابق ص ١١٧ ، ١١٨ ، ١٩٥ .

(٦٥٧) د . عبد الواحد علام : قضايا ومواقف في التراث النقدي - مصدر سابق -

ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٦٥٨) د . تمام حسان : الأصول - مصدر سابق - ص ٣١٦ .

(٦٥٩) نفسه . ص ٣٨٢ .

حتى تبلغ قمة هرمها في الخطاب القرآني - وبهذا لا تتمايز أو تتداخل أشكال الكتابة ، أو نصوصها ، مما يحول بيننا والدراسة المتأنية الدقيقة لنحو النص المتصل ، مهما كنا قريبين من هذه الغاية .

وشبيه بهذا التوسع في فهم النحو عند عبد القاهر موقف الدكتور مصطفى ناصف من هذه الجزئية . فهو يرى أن عبد القاهر « يتفق مع قولنا أن في داخل كل لغة يوجد أكثر من نحو ، وأن الأساليب تتنوع بتنوع النظم النحوية المفترضة » (٦٦٠) ويرى أنه « كان بصيرا بموضوع « الإبداع النحوي » (٦٦١) . ويرى أن « الخاصية المميزة للقول أو صورته الباطنية هي النحو . ولكن علينا أن نعاني النحو معاناة تليق بوجودنا . فالنحو مظهر الحركة المستمرة التي تمتاز بها العاطفة والارادة والفعل . وهو مظهر التوتر الذي يعنى قيام الضدين » (٦٦٢) . ومن الجلي أن هذا الفهم العميق لا يخلو من نفخ روح معاصر في المفاهيم القديمة .

ويطرح الدكتور مصطفى ناصف تمييزا مهما في التعرف على مفهوم النحو عند عبد القاهر . فأوضح أنه كان هناك ثلاثة مفاهيم للنحو : تمييز الصحيح من الفاسد ، أو الخطأ من الصواب . والثاني هو ما يسمى باسم نهج العرب في التعبير - وهو المفهوم الذي واجه به النحويون المناطقية والمترجمين في خلافهم الشهير . والثالث هو مفهوم عبد القاهر ، وهو مفهوم تعلق الكلمات بعضها ببعض (٦٦٣) . وهذا التمييز الدقيق فيه فائدتان : الأولى هي الإشارة إلى ارتباط مفهوم النحو بمفهوم نهج اللغة ، أو طريقتها ، أو لنقل أسلوبها (اللغة لا الكلام) . والثانية إيضاح شغف عبد القاهر بفكرة التعليق (٦٦٤) . ولنترك الفائدة الأولى لبعض الوقت وننظر في الثانية .

وأفضل برهان على أن فكرة التعليق أو النظم هي التي صاغت مفهوم النحو لديه أن نكتشف مظاهر هذا التأثير في كتاب نحوي خالص لعبد القاهر الجرجاني هو كتاب المقتصد الذي وضعه شرحا على كتاب الإيضاح لأبي علي الفارسي . وأول مظاهر هذا التأثير استخدامه لفكرة الائتلاف . يقول أبو علي الفارسي : « الكلام يأتلف من ثلاثة أشياء : اسم

(٦٦٠) د. مصطفى ناصف : النحو والشعر - مصدر سابق - ص ٣٥ .

(٦٦١) نفسه - ص ٣٦ .

(٦٦٢) المصدر السابق - ص ٤٠ .

(٦٦٣) نفسه ص ٣٤ .

(٦٦٤) اهتم د. تمام حسان بفكرة التعليق عند عبد القاهر ورأى أنها ذات شقين : شق مجرد هو البناء ، وشق حسي هو الترتيب انظر الأصول ص ٣٨٨ .

وفعل وحرف » ويقول عبد القاهر شارحاً : « وانما سمي كلاماً ما كان جملة مفيدة نحو زيد منطلق ، وخرج عمرو . وقوله : « يأتلف » حقيقة بأن تنفع الألفة بين الجزئين . انما قال : « يأتلف من ثلاثة أشياء » ولم يقل الكلام ثلاثة أشياء على ما جرت عادة كثير من المتقدمين لأجل أن ذلك لا يخلو من غرضين : أحدهما : أن يراد أن الكلام ما يجتمع فيه هذه الثلاثة . والثاني : أن يراد أن كل جزء من هذه الأجزاء يكون كلاماً (٦٦٥) . وتكشف إشارة عبد القاهر الى المتقدمين عن وعيه الواضح بأنه وأستاذه أبا علي الفارسي يمثلان مدرسة متميزة في النحو ، لعل أهم ميزاتها الاحتفال بفكرة التعليق . ويبدو واضحاً أن الألفة لا تقع الا بين جزئين ، و « كل جزء انفراد كان عارياً من الافادة » (٦٦٦) أما أجزاء الائتلاف فلها صورتان : الأولى اجتماع اسم مع اسم ، والثانية اجتماع فعل مع اسم (٦٦٧) . وبهذا فان « معنى الائتلاف الافادة » (٦٦٨) ، وهي المرادة في قوله جملة مفيدة . « وليس للحروف تأثير في أصل ائتلاف الكلام . ألا ترى أن سقوطها وثبوتها سواء من هذه الجهة . » (٦٦٩) . وفكرة أصل الائتلاف ، أو لنقل الائتلاف الأصلي ، تعني أن عبد القاهر يفكر في اللغة من خلال ثنائية العمدة والفضلات ، فالعمدة أربعة : مبتدأ ، وخبر ، وفعل ، وفاعل ، وسائرهما فضلات . ولا شك أن الفكر اللغوي المعاصر يرى أن المعنى ثمره لتفاعل جميع أجزاء الجملة ، من خلال بنيتها الخاصة ، بلا عمدة أو فضلات . فحين تقول - مثلاً - : « انصرفت اليك لا عنك » ، فان حروف الجر تكون جوهر الدلالة وليست فضلات سقوطها كسقوطها . لكن عبد القاهر انما يريد أن يثبت فكرة الائتلاف ، أو التعليق ، ويرى - في حدود الأفكار النحوية الممكنة - أن الكلام يفيد بما فيه من ائتلافات أصلية أو غير أصلية . والائتلاف ليس صيغة اعرابية فحسب ، فالاعراب نفسه « معنى يحصل بالحركات أو بالحروف » (٦٧٠) . فالائتلاف ، اذا ، تقديم للمعنى ، والنحو (٦٧١) انتاج للدلالة بطريق تعلق الكلمات

-
- (٦٦٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد في شرح الايضاح لأبي علي الفارسي - تج . د . كاظم البحر المرجان - بغداد - دار الرشيد - ١٩٨٢ م - ٦٨/١ .
(٦٦٦) المصدر السابق - ٦٩/١ . وقارن عن الائتلاف : أسرار البلاغة - ص ٢٢٦ .
(٦٦٧) نفسه - ٩٣/١ .
(٦٦٨) المقتصد - ٩٣/١ .
(٦٦٩) نفسه - ٩٤/١ . وعبد القاهر يقصد أن اسقاط حرف مثل « ما » في قولك : ما جاء زيد ، لا يجعل الجملة غير مفيدة ، ولا يفسد ائتلاف الكلام .
(٦٧٠) نفسه - ١٠/١ .
(٦٧١) ينتهي كتاب المقتصد بهذه العبارة : « نجز الباب بنجاز نصف الكتاب يتلوه في أول المجلدة الثانية ، قال الشيخ أبو علي : النحو علم بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب » ١١٦٦/٢ ولعل هذه العبارة بداية كتاب التكملة في الصرف لأبي علي =

بعضها ببعض . ومع أن عبد القاهر فى المقتصد مشغول بمسائل النحو التقليدى ، ومصطلحه ، وشواهده ، الا أننا لا نعدم فيه نموذجا على الميل نحو التحليل البلاغى الباحث عن المعنى فى التراكيب ، وهو الميل الجارف المؤلف فى كتاب دلائل الاعجاز على وجه الخصوص . يعلق عبد القاهر على قوله تعالى (فان كانتا اثنتين) (٦٧٢) قائلا :

« اعلم أن قوله : فان كانتا ، الألف فيه ضمير الاثنين ، والتاء علامة التانيث ، ففيه دليل على التثنية التى تستفاد من قوله : اثنتين ، فهو فى الظاهر بمنزلة قولك : ان الداهية جاريتك صاحبها ، فى أن الخبر لا يتضمن الا ما يتضمن الاسم ، الا أن فى الآية حكمة وهى أنه كان يحتمل اذا قيل : فان كانت أن يراد الكبير أو الصغر نحو أن يقال : فان كانتا كبيرتين ، أو كانتا صغيرتين ، فلما جاء لفظ التثنية وقيل : فان كانتا اثنتين ، علم أن الصغر والكبر لا اعتبار بهما ، وأن الاعتبار بالعدد فقط . وهذا قول أبى عثمان . وقد يكون الشيء بمنزلة التكرير فى اللفظ متضمنا للأفادة فى المعنى . ألا ترى الى ما تقدم من قوله :

أنا أبو النجم وشعرى شعرى
فقوله شعرى شعرى تكرير فى اللفظ الا أنه
حسن من حيث كان المعنى وشعرى على
ما عرفته » (٦٧٣)

= الفارسى فهما فى مخطوط واحد على ما نفهم من المحقق د . كاظم البحر المرجان فى مقدمته ١٣/١ . وتعريف أبى على للنحو فيه نزعة تجريبية استقرائية واضحة . وفيه كذلك نزعة معيارية يكشفها لفظ « المقاييس » . لكن المعيارية - عادة - لا تخلو من جانب وصفى . والشئ الذى يسترعى الانتباه أن هذا التعريف - وليس بين أيدينا النص كاملا - ينطبق على صناعة اللغة ككل لا صناعة الاعراب فحسب . ولعله بذرة نحو الفهم الواسع لكلمة النحو . ولعل عبد القاهر الذى تلقى العلم على أبى الحسين ابن أخت أبى على الفارسى يكون بهذا عضوا مشاركا فى مدرسة نحوية من سماتها الفهم الواسع للنحو الذى يتجاوز حد الاعراب .

(٦٧٢) الآية الأخيرة من سورة النساء نصها : « يستفتونك قل الله يفتيكم فى الكلالة ان امرؤ هلك ليس له ولد وله أخت فلها نصف ما ترك وهو يرثها ان لم يكن لها ولد فان كانتا اثنتين فلهما الثلثان ما ترك وان كانوا اخوة رجالا ونساء فللمذكر مثل حظ الأنثيين يبين الله لكم أن تضلوا والله بكل شئ عليم » .

(٦٧٣) المقتصد - ٤٦٠/١ .

ههنا يعالج عبد القاهر ظاهرة التكرار ، ويرى فيه بلاغة بمقتدار ما فيه من إفادة معنوية . وهو لا يرى التكرار بمعزل عن التعليق ، فانه « معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض » (٦٧٤) . والمعنى الذى يستفاد من التعليق والنظم معنى نفسى ، لذا فان فيه جانبا أصليا وآخر فرعيا ، كما أن هناك تعليقا أصليا لا ائتلاف للكلام بغيره ، وهناك تعليقات تحكمها المعانى النفسية ويتم بها الكلام . ولزيادة ايضاح نذكر بأن الملكات لها طباع ثابتة ، ولها صفات مكتسبة كما هو معلوم فى علم نفس الملكات . لهذا كان هناك ائتلاف أصلى لا كلام بدونه ، وتعليقات مكملة طارئة . ومن هنا كذلك كان هناك تعليقات مرفوضة لا تجوز . ولننظر فى هذا النص من المقتصد :

« ان الأفعال التى لا تكون غريزة لا يدخلها التعجب الا بعد أن تجرى مجرى الغريزة ، بأن يتكرر وقوعها من أصحابها أو تقع منهم على صفة تقتضى تمكنهم فيها . فلا يقال : ما أضرب زيدا ، وهو ضارب ضربة خفيفة ، لا بل يقال ذلك اذا كثر هذا الفعل أو وقع بقوة وصدر على حد يوجب فضل [قدرة] منه عليه . واذا ثبت هذا الأصل وجب الامتناع عن التعجب فى فعل المفعول ، لأن الفعل يصح أن يصير كالغريزة والعادة للفاعل الذى منه يوجد فأما المفعول فلا يتصور فيه ذلك » (٦٧٥) .

قد يظن أن عبد القاهر ههنا لا يتحدث الا عن أسلوب من أساليب اللغة هو التعجب . لكننا يجب أن نشكر أن التعجب معنى من المعانى النفسية ، معانى النحو . وهذا النص يصلح أن يكون مدخلا لقراءة كتاب الدلائل الذى يدرس فيه اعجاز القرآن ، وبلوغه حد التعجب . وما يستحق التعجب عنده هو ما يصدر عن ارادة صاحبه قويا ، معتادا ، تبلغ عاداته قوة وسهولة الغريزة . وهكذا يظهر الأساس النفسى واضحا فى انكاره بعض التعليقات نحو : ما أضرب زيدا ، واعجابه بالبعض الآخر .

وبهذا يبرهن لنا كتاب المقتصد على أن النحو عند عبد القاهر يعنى تعليق الكلمات بعضها ببعض بما يفيد معانى نفسية وعقلية ، وأن هذا هو فهمه للنحو سواء كان يعالج مسائل النظم أم كان معنيا بمسائل نحوية خالصة . وعبد القاهر ، بهذا ، لم يكن يخلط مثل سيبويه بين

(٦٧٤) الدلائل - ص ٤ .

(٦٧٥) المقتصد - ٣٧٨/١ .

مسائل النحو ومسائل الصرف ، وكان مشغولا ببلاغة النحو دون الصرف .
ولقد أدرك البعض أن للصرف بلاغة فقال إبراهيم بن المدبر في الرسالة
العذراء :

« وان حاولت صنعة رسالة أو إنشاء كتاب
فزن اللفظة قبل أن تخرجها بهيئان انتصريف إذا
عرضت ، والكلمة بعياده إذا سننت ، فربما مر بك
هو ضمع يكون مخرج الكلام إذ احسب أنا فاعل
أحسن من أنسا أفعـل ، واستفعلت أحلى من
فعلت » (٦٧٦) .

وإذا كانت علاقة الرمز بالمعنى قد تكون ذهنية ، أو عرفية ،
أو طبيعية ، فإن عبد القاهر لم يستوف جوانبها ، فهو لم يحتفل أصلا
بالعلاقة الذهنية لأنها خاصة بلغة العلم غالبا ، ولم يحتفل في الجانب
العرفي بالمعنى المعجمي ، أو بالتنغيم النحوي ، ولم يحتفل في
الجانب الطبيعي بالموسيقى التي يفيض بها عالم الشعر . لكنه ، مع هذا ،
استطاع بفكرة النحو ، من حيث هو تعلق دال للكلمات بعضها ببعض ،
أن يجيب بنجاح على كثير من مسائل الابداع الفني ، وقضايا الأدب .

ومن الملحوظ أن مصطلح النحو كان ذا حضور شديد في كتاب
الدلائل ، وخفت حضوره في الأسرار . ولا يشوش شيء على هذه الملحوظة
المهمة قدر حيرة الباحثين بين ترتيب الكتابين : فهناك من يرى أن الأسرار
بعد الدلائل لأن فيه ما يشبه الرد على نفسه فيما قاله في الدلائل من أن
المجاز كله عقلي (٦٧٧) ، وهناك من يرى أن الأسرار أسبق لأنه كثيرا
ما يعد فيه باستيفاء موضوعات نجد استيفاءها في الدلائل (٦٧٨) ، أو لأن
النظرية في الدلائل أنضج وأوضح ، والغالب أن يتطور الباحث نحو
النضج لا العكس (٦٧٩) . ومع صعوبة القطع برأي فإن هذه المسألة
تبعدها عما هو أهم : لماذا خفت صوت النحو في الأسرار مع جهارته في
الدلائل ؟ قد يرجع هذا إلى أن الدلائل قد ألفه بعد الأسرار ، لكن هذا
لا ينفي وجود عوامل موضوعية ، بل إنه يحيلنا إلى سؤال آخر : لماذا
تأخر ظهور مصطلح النحو حتى الدلائل مع أن الفكرة كانت قريبة ملموسة
في المقتصد ؟

(٦٧٦) إبراهيم بن المدبر : الرسالة العذراء - مصدر سابق - ص ٢٩ . وقارن
بالخطابي : بيان اعجاز القرآن - ص ٢٩ .
(٦٧٧) د. شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - ص ٢١٧ .
(٦٧٨) د. أحمد إبراهيم موسى : الصبغ البديعي في اللغة العربية - ص ٢٣٥ .
(٦٧٩) د. كاظم البحر مرجان : مقدمة المقتصد - ٢٨/١ - ص ٢٩ .

الأفضل لنا ، بدلا من أن نهرب من المشكلة بالحكم بأن الدلائل
يمثل النضج ، والأسرار يمثل محاولة غير ناضجة ، أو بالحكم بأن هناك
تناقضا بين الكتابين ، فنعجز عن قراءة كليهما كنص واحد ، واكتشاف منطقهما
المشترك ، أن نتخذ من مشكلة دقيقة كالمجاز مدخلا لكى نفهم موقع النحو
من النظم . وعبد القاهر يضع لنا خلاصة موقفه حين يقول :

« وجهلة الأمر أن ههنا كلاما حسنه للفظ دون
النظم ، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ ، وثالثا قد
أتاه التحسين من الجهتين ، ووجب له المزية بكلا
الأمرين . والأشكال فى هذا الثالت ، وهو الذى لا
تزال ترى اللفظ قد عارضك فيه ، وتراك قد حفت
فيه على النظم ، فتركته وطمحت ببصرك الى
اللفظ ، وقدرت فى حسن كان به وباللفظ ، أنه
للفظ خاصة . وهذا هو الذى أردت حين قلت لك :
« ان فى الاستعارة ما لا يمكن بيانه الا من بعد العلم
بالنظم والوقوف على حقيقته » . (٦٨٠) »

فما المراد باللفظ والنظم ههنا ؟ لا يستقيم معنى هذا النص
الا بالقول ان عبد القاهر يستشعر التوتر المستمر بين الكل والأجزاء فى
الابداع الأدبى . أما اللفظ فهو الجزء ، وأما النظم فهو البنية الكلية .
والاستعارة منها جمال جزئى - أو لفظى بالمصطلح القديم - ومنها جمال
كلى - أو لنقل نظمى . ويمضى عبد القاهر مع بعض الآيات والأشعار (٦٨١)
التي يظن الناس أن جمالها فى جزئية الاستعارة فحسب فيرد جمالها الى
النظم ، أو النحو ، مصدرا هذه النماذج بآية (واشتعل الرأس شيبا)
الشهيرة فى هذا المقام . وقبل أن يضع تطبيقاته ، وقبل أن يلخص الأمر
هذا التلخيص نجده يقول عن المجاز وأجناسه : « اعلم أن سبيلك أولا أن
تعلم أن ليست المزية التى تشبتها لهذه الأجناس على الكلام المتروك على
ظاهره ، والمبالغة التى يدعى لها = فى أنفس المعانى التى يقصد المتكلم
إليها بهخبره ، ولكنها فى طريق إثباته لها تقريره إياها » (٦٨٢) . فأنت
تثبت للكريم « حم الرماد » صفة الكرم ، كما تقرر ذلك تقريراً بالدليل
عليه . وتثبت للشجاع « الأسد » صفة الشجاعة ، كما تقرر ذلك تقريراً
بمساواته بالأسد ، « فليس تأثير الاستعارة اذا فى ذات المعنى وحقيقته ،

(٦٨٠) الدلائل ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٦٨١) نفسه ص ١٠٠ - ١٠٥ .

(٦٨٢) نفسه ص ٧١ - لاحظ شجاعة عبد القاهر فى مخالفة الأفكار الشائعة عن المجاز .

من حيث هو ترك لظاهر الكلام ، أو حب للمبالغة .

بل فى ايجابه والحكم به « (٦٨٣) . وهذه هى طريق الاثبات التى يمتاز بها المجاز . على أن نفهم أننا « ليس لنا = اذا نحن تكلمنا فى البلاغة والفصاحة = مع معانى الكلم المفردة شغل ، ولا هى منا بسبيل ، وانما نعيد الى الأحكام التى تحدث بالتأليف والتركيب « (٦٨٤) . ففكرة « طريق الاثبات » بهذا متصلة بفكرة « التأليف والتركيب » التى تشير فى مصطلح عبد القاهر الى دلالة النحو فيما تشير . واذا رجعنا الى تعليق عبد القاهر على آية مريم (واشتعل الرأس شيبا) ، نجده يرى أن ما يبين شرف النظم فيها هو « أن تدع هذا الطريق فيه ، وتأخذ اللفظ فتسندنه الى الشيب صريحا فتقول : « اشتعل شيب الرأس » أو « الشيب فى الرأس » (٦٨٥) . فكلمة الطريق هنا تعنى النسق النحوى فى تعليق الكلمات بعضها ببعض . وصلة كلمة الطريق بالنحو ليست مستغربة . واذا كان فيها غرابة فلنتذكر معانى كلمة النحو الثلاثة كما حددها الدكتور مصطفى ناصف ، اذ كان المعنى الثانى فيها أن النحو هو نهج أو طريقة العرب فى التعبير . وتزول الغرابة تماما اذا تذكرنا أن كلمة النحو فى اللغة تعنى الجهة . لكن السؤال يظل قائما : لماذا استبدل عبد القاهر بالنحو فى بيان قيمة المجاز كلمة الطريق ولم يقل ان قيمة المجاز فى نسقه النحوى ؟ ولماذا صرح بأن الاستعارة منها ما جماله لفظى ، ومنها ما جماله فى النظم ؟ لاشك أننا مضطرون خلاصا من حيرة السؤال أن نسرر أن النحو ليس الا مستوى من مستويات الابداع . النحو هو تعليق الكلمات بعضها ببعض على مستوى الاسناد والاعراب بهدف انتاج دلالة أو معنى . والنحو بهذا أقرب ما يكون من مصطلح اللغة فى اللغويات المعاصرة ، ما دام النحو هياكل بنيوية دالة يملأها المتكلم بالكلمات . ويظل هناك جانب ذو اتصال حميم بجانب النحو أو التراكيب ، لكنه ذو أبعاد خاصة به فى نفس الوقت . ذلك هو جانب المعنى . وكتاب الأسرار خاص بجانب المعنى ، وهو بهذا مكمل للدلائل فى بناء النظرية ، ولولاه ما اكتملت دائرة الابداع بحال ، وما تكاملت النظرية فى مستواها الأفقى . ولولا كتاب الأسرار لحاصرنا مصطلح النحو ، ولأهدرنا جانبا عظيما من نظرية عبد القاهر . وعلى أساس هذا الجانب الثانى نفهم اشارة عبد القاهر الى التفاوت الشديد فى المجاز بين « العامى المبتذل » « والخاص النادر الذى لا تجده الا فى كلام الفحول ، ولا يقوى عليه الا أفراد الرجال » (٦٨٦) واشارة عبد القاهر الى أن الفروق والوجوه النحوية

• (٦٨٣) نفسه والصفحة

• (٦٨٤) نفسه - ص ٧٢

• (٦٨٥) الدلائل ص ١٠١

• (٦٨٦) نفسه ص ٧٤

« قصد أنماط الجمال النحوية » ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعاني والاغراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض » (٦٨٧) تعنى أن المستوى النحوى محكوم بمستوى المعنى فى علاقة دائرية : مستوى المعنى ينتج المستوى النحوى فى الابداع ، والمستوى النحوى ينتج الدلالة فى التلقى .

ولقد صرح عبد القاهر فى كتاب الأسرار بأن موضوعه هو المعانى وليس النظم أو النحو ، وإن كانت المعانى قسما من مجمل نظريته التى اعتاد الدارسون أن يختصروها الى كلمة النظم . وبألفاظ عبد القاهر فإن الهدف : « أن أتوصل الى بيان أمر المعانى ، كيف تتفق وتختلف ومن أين تجتمع وتفترق ، وأفصيل أجناسها وأنواعها ، وأتبع خاصها ومشاعها ، وأبين أحوالها فى كرم منصبها من العقل » ويستطرد فيقسم الكلام من جهة المعانى قسمين :

١ - « ما هو كما هو ، شريف فى جوهره ، كالذهب الابريز الذى تختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجل المعول فى شرفه على ذاته ، وإن كان التصوير قد يزيد فى قيمته ويرفع فى قدره » .

٢ - « ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة » فإذا سلبناها « حسننها المكتسب بالصنعة ، وجمالها المستفاد من طريق العرض ، فلم يبق الا المادة العارية من التصوير ، والطينة الخالية من التشكيل ، سقطت قيمتها ، وانحطت رتبته » (٦٨٨) . ومن الواضح أن عبد القاهر يفصل بين مفهوم المعنى وأحواله وتفاوت قيمته من ناحية ، وما يسميه بالتصوير من ناحية أخرى . ومصطلح التصوير مصطلح جديد لم يلعب دورا ملموسا فى دلائل الاعجاز الذى سيطر عليه مفهوم النحو . ومعنى هذا أن المراد بالتصوير فرع للمعنى ، وصلته بالنظم تاتى من جانب المعنى . وفكرة التصوير هى التى أنشأت فى أسرار البلاغة فكرة التخيل . وقد يسرع بنا الظن فنهيب بالدراسات النقدية المعاصرة فى الخيال نستعين بها فى فهم عبد القاهر . لكن الحق أن مراد عبد القاهر من التصوير أو التخيل بعيد عن مراد الباحثين المعاصرين من الخيال . وليس أدل على هذا من تأكيد عبد القاهر أن الاستعارة لا تدخل فى قبيل التخيل . وسنده فى نفي انتباه الاستعارة الى التخيل ، أن المستعير لا يقصد الى اثبات معنى اللفظة المستعارة كما فى التخيل ، وإنما يعمد

(٦٨٧) نفسه ص ٨٧ .

(٦٨٨) انظر عبارات عبد القاهر فى الأسرار ص ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٥ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٨٦ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٠٠ ، ٤٠١ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ ، ٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٤ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٣٣ ، ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٤٢ ، ٤٤٣ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٠ ، ٤٧١ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٤٧٧ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ ، ٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥١٣ ، ٥١٤ ، ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥١٨ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ ، ٥٣٢ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨ ، ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤١ ، ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٤٨ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٥٩ ، ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٦٣ ، ٥٦٤ ، ٥٦٥ ، ٥٦٦ ، ٥٦٧ ، ٥٦٨ ، ٥٦٩ ، ٥٧٠ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٧٦ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٥٨٣ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، ٥٨٧ ، ٥٨٨ ، ٥٨٩ ، ٥٩٠ ، ٥٩١ ، ٥٩٢ ، ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٨ ، ٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ ، ٦٠٦ ، ٦٠٧ ، ٦٠٨ ، ٦٠٩ ، ٦١٠ ، ٦١١ ، ٦١٢ ، ٦١٣ ، ٦١٤ ، ٦١٥ ، ٦١٦ ، ٦١٧ ، ٦١٨ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢١ ، ٦٢٢ ، ٦٢٣ ، ٦٢٤ ، ٦٢٥ ، ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٢٨ ، ٦٢٩ ، ٦٣٠ ، ٦٣١ ، ٦٣٢ ، ٦٣٣ ، ٦٣٤ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ ، ٦٣٩ ، ٦٤٠ ، ٦٤١ ، ٦٤٢ ، ٦٤٣ ، ٦٤٤ ، ٦٤٥ ، ٦٤٦ ، ٦٤٧ ، ٦٤٨ ، ٦٤٩ ، ٦٥٠ ، ٦٥١ ، ٦٥٢ ، ٦٥٣ ، ٦٥٤ ، ٦٥٥ ، ٦٥٦ ، ٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ ، ٦٦٠ ، ٦٦١ ، ٦٦٢ ، ٦٦٣ ، ٦٦٤ ، ٦٦٥ ، ٦٦٦ ، ٦٦٧ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠ ، ٦٧١ ، ٦٧٢ ، ٦٧٣ ، ٦٧٤ ، ٦٧٥ ، ٦٧٦ ، ٦٧٧ ، ٦٧٨ ، ٦٧٩ ، ٦٨٠ ، ٦٨١ ، ٦٨٢ ، ٦٨٣ ، ٦٨٤ ، ٦٨٥ ، ٦٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨ ، ٦٨٩ ، ٦٩٠ ، ٦٩١ ، ٦٩٢ ، ٦٩٣ ، ٦٩٤ ، ٦٩٥ ، ٦٩٦ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨ ، ٦٩٩ ، ٧٠٠ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، ٧٠٤ ، ٧٠٥ ، ٧٠٦ ، ٧٠٧ ، ٧٠٨ ، ٧٠٩ ، ٧١٠ ، ٧١١ ، ٧١٢ ، ٧١٣ ، ٧١٤ ، ٧١٥ ، ٧١٦ ، ٧١٧ ، ٧١٨ ، ٧١٩ ، ٧٢٠ ، ٧٢١ ، ٧٢٢ ، ٧٢٣ ، ٧٢٤ ، ٧٢٥ ، ٧٢٦ ، ٧٢٧ ، ٧٢٨ ، ٧٢٩ ، ٧٣٠ ، ٧٣١ ، ٧٣٢ ، ٧٣٣ ، ٧٣٤ ، ٧٣٥ ، ٧٣٦ ، ٧٣٧ ، ٧٣٨ ، ٧٣٩ ، ٧٤٠ ، ٧٤١ ، ٧٤٢ ، ٧٤٣ ، ٧٤٤ ، ٧٤٥ ، ٧٤٦ ، ٧٤٧ ، ٧٤٨ ، ٧٤٩ ، ٧٥٠ ، ٧٥١ ، ٧٥٢ ، ٧٥٣ ، ٧٥٤ ، ٧٥٥ ، ٧٥٦ ، ٧٥٧ ، ٧٥٨ ، ٧٥٩ ، ٧٦٠ ، ٧٦١ ، ٧٦٢ ، ٧٦٣ ، ٧٦٤ ، ٧٦٥ ، ٧٦٦ ، ٧٦٧ ، ٧٦٨ ، ٧٦٩ ، ٧٧٠ ، ٧٧١ ، ٧٧٢ ، ٧٧٣ ، ٧٧٤ ، ٧٧٥ ، ٧٧٦ ، ٧٧٧ ، ٧٧٨ ، ٧٧٩ ، ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٢ ، ٧٨٣ ، ٧٨٤ ، ٧٨٥ ، ٧٨٦ ، ٧٨٧ ، ٧٨٨ ، ٧٨٩ ، ٧٩٠ ، ٧٩١ ، ٧٩٢ ، ٧٩٣ ، ٧٩٤ ، ٧٩٥ ، ٧٩٦ ، ٧٩٧ ، ٧٩٨ ، ٧٩٩ ، ٨٠٠ ، ٨٠١ ، ٨٠٢ ، ٨٠٣ ، ٨٠٤ ، ٨٠٥ ، ٨٠٦ ، ٨٠٧ ، ٨٠٨ ، ٨٠٩ ، ٨١٠ ، ٨١١ ، ٨١٢ ، ٨١٣ ، ٨١٤ ، ٨١٥ ، ٨١٦ ، ٨١٧ ، ٨١٨ ، ٨١٩ ، ٨٢٠ ، ٨٢١ ، ٨٢٢ ، ٨٢٣ ، ٨٢٤ ، ٨٢٥ ، ٨٢٦ ، ٨٢٧ ، ٨٢٨ ، ٨٢٩ ، ٨٣٠ ، ٨٣١ ، ٨٣٢ ، ٨٣٣ ، ٨٣٤ ، ٨٣٥ ، ٨٣٦ ، ٨٣٧ ، ٨٣٨ ، ٨٣٩ ، ٨٤٠ ، ٨٤١ ، ٨٤٢ ، ٨٤٣ ، ٨٤٤ ، ٨٤٥ ، ٨٤٦ ، ٨٤٧ ، ٨٤٨ ، ٨٤٩ ، ٨٥٠ ، ٨٥١ ، ٨٥٢ ، ٨٥٣ ، ٨٥٤ ، ٨٥٥ ، ٨٥٦ ، ٨٥٧ ، ٨٥٨ ، ٨٥٩ ، ٨٦٠ ، ٨٦١ ، ٨٦٢ ، ٨٦٣ ، ٨٦٤ ، ٨٦٥ ، ٨٦٦ ، ٨٦٧ ، ٨٦٨ ، ٨٦٩ ، ٨٧٠ ، ٨٧١ ، ٨٧٢ ، ٨٧٣ ، ٨٧٤ ، ٨٧٥ ، ٨٧٦ ، ٨٧٧ ، ٨٧٨ ، ٨٧٩ ، ٨٨٠ ، ٨٨١ ، ٨٨٢ ، ٨٨٣ ، ٨٨٤ ، ٨٨٥ ، ٨٨٦ ، ٨٨٧ ، ٨٨٨ ، ٨٨٩ ، ٨٩٠ ، ٨٩١ ، ٨٩٢ ، ٨٩٣ ، ٨٩٤ ، ٨٩٥ ، ٨٩٦ ، ٨٩٧ ، ٨٩٨ ، ٨٩٩ ، ٩٠٠ ، ٩٠١ ، ٩٠٢ ، ٩٠٣ ، ٩٠٤ ، ٩٠٥ ، ٩٠٦ ، ٩٠٧ ، ٩٠٨ ، ٩٠٩ ، ٩١٠ ، ٩١١ ، ٩١٢ ، ٩١٣ ، ٩١٤ ، ٩١٥ ، ٩١٦ ، ٩١٧ ، ٩١٨ ، ٩١٩ ، ٩٢٠ ، ٩٢١ ، ٩٢٢ ، ٩٢٣ ، ٩٢٤ ، ٩٢٥ ، ٩٢٦ ، ٩٢٧ ، ٩٢٨ ، ٩٢٩ ، ٩٣٠ ، ٩٣١ ، ٩٣٢ ، ٩٣٣ ، ٩٣٤ ، ٩٣٥ ، ٩٣٦ ، ٩٣٧ ، ٩٣٨ ، ٩٣٩ ، ٩٤٠ ، ٩٤١ ، ٩٤٢ ، ٩٤٣ ، ٩٤٤ ، ٩٤٥ ، ٩٤٦ ، ٩٤٧ ، ٩٤٨ ، ٩٤٩ ، ٩٥٠ ، ٩٥١ ، ٩٥٢ ، ٩٥٣ ، ٩٥٤ ، ٩٥٥ ، ٩٥٦ ، ٩٥٧ ، ٩٥٨ ، ٩٥٩ ، ٩٦٠ ، ٩٦١ ، ٩٦٢ ، ٩٦٣ ، ٩٦٤ ، ٩٦٥ ، ٩٦٦ ، ٩٦٧ ، ٩٦٨ ، ٩٦٩ ، ٩٧٠ ، ٩٧١ ، ٩٧٢ ، ٩٧٣ ، ٩٧٤ ، ٩٧٥ ، ٩٧٦ ، ٩٧٧ ، ٩٧٨ ، ٩٧٩ ، ٩٨٠ ، ٩٨١ ، ٩٨٢ ، ٩٨٣ ، ٩٨٤ ، ٩٨٥ ، ٩٨٦ ، ٩٨٧ ، ٩٨٨ ، ٩٨٩ ، ٩٩٠ ، ٩٩١ ، ٩٩٢ ، ٩٩٣ ، ٩٩٤ ، ٩٩٥ ، ٩٩٦ ، ٩٩٧ ، ٩٩٨ ، ٩٩٩ ، ١٠٠٠ ، ١٠٠١ ، ١٠٠٢ ، ١٠٠٣ ، ١٠٠٤ ، ١٠٠٥ ، ١٠٠٦ ، ١٠٠٧ ، ١٠٠٨ ، ١٠٠٩ ، ١٠١٠ ، ١٠١١ ، ١٠١٢ ، ١٠١٣ ، ١٠١٤ ، ١٠١٥ ، ١٠١٦ ، ١٠١٧ ، ١٠١٨ ، ١٠١٩ ، ١٠٢٠ ، ١٠٢١ ، ١٠٢٢ ، ١٠٢٣ ، ١٠٢٤ ، ١٠٢٥ ، ١٠٢٦ ، ١٠٢٧ ، ١٠٢٨ ، ١٠٢٩ ، ١٠٣٠ ، ١٠٣١ ، ١٠٣٢ ، ١٠٣٣ ، ١٠٣٤ ، ١٠٣٥ ، ١٠٣٦ ، ١٠٣٧ ، ١٠٣٨ ، ١٠٣٩ ، ١٠٤٠ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٢ ، ١٠٤٣ ، ١٠٤٤ ، ١٠٤٥ ، ١٠٤٦ ، ١٠٤٧ ، ١٠٤٨ ، ١٠٤٩ ، ١٠٥٠ ، ١٠٥١ ، ١٠٥٢ ، ١٠٥٣ ، ١٠٥٤ ، ١٠٥٥ ، ١٠٥٦ ، ١٠٥٧ ، ١٠٥٨ ، ١٠٥٩ ، ١٠٦٠ ، ١٠٦١ ، ١٠٦٢ ، ١٠٦٣ ، ١٠٦٤ ، ١٠٦٥ ، ١٠٦٦ ، ١٠٦٧ ، ١٠٦٨ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١٠٧١ ، ١٠٧٢ ، ١٠٧٣ ، ١٠٧٤ ، ١٠٧٥ ، ١٠٧٦ ، ١٠٧٧ ، ١٠٧٨ ، ١٠٧٩ ، ١٠٨٠ ، ١٠٨١ ، ١٠٨٢ ، ١٠٨٣ ، ١٠٨٤ ، ١٠٨٥ ، ١٠٨٦ ، ١٠٨٧ ، ١٠٨٨ ، ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ ، ١٠٩١ ، ١٠٩٢ ، ١٠٩٣ ، ١٠٩٤ ، ١٠٩٥ ، ١٠٩٦ ، ١٠٩٧ ، ١٠٩٨ ، ١٠٩٩ ، ١١٠٠ ، ١١٠١ ، ١١٠٢ ، ١١٠٣ ، ١١٠٤ ، ١١٠٥ ، ١١٠٦ ، ١١٠٧ ، ١١٠٨ ، ١١٠٩ ، ١١١٠ ، ١١١١ ، ١١١٢ ، ١١١٣ ، ١١١٤ ، ١١١٥ ، ١١١٦ ، ١١١٧ ، ١١١٨ ، ١١١٩ ، ١١٢٠ ، ١١٢١ ، ١١٢٢ ، ١١٢٣ ، ١١٢٤ ، ١١٢٥ ، ١١٢٦ ، ١١٢٧ ، ١١٢٨ ، ١١٢٩ ، ١١٣٠ ، ١١٣١ ، ١١٣٢ ، ١١٣٣ ، ١١٣٤ ، ١١٣٥ ، ١١٣٦ ، ١١٣٧ ، ١١٣٨ ، ١١٣٩ ، ١١٤٠ ، ١١٤١ ، ١١٤٢ ، ١١٤٣ ، ١١٤٤ ، ١١٤٥ ، ١١٤٦ ، ١١٤٧ ، ١١٤٨ ، ١١٤٩ ، ١١٥٠ ، ١١٥١ ، ١١٥٢ ، ١١٥٣ ، ١١٥٤ ، ١١٥٥ ، ١١٥٦ ، ١١٥٧ ، ١١٥٨ ، ١١٥٩ ، ١١٦٠ ، ١١٦١ ، ١١٦٢ ، ١١٦٣ ، ١١٦٤ ، ١١٦٥ ، ١١٦٦ ، ١١٦٧ ، ١١٦٨ ، ١١٦٩ ، ١١٧٠ ، ١١٧١ ، ١١٧٢ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ ، ١١٧٥ ، ١١٧٦ ، ١١٧٧ ، ١١٧٨ ، ١١٧٩ ، ١١٨٠ ، ١١٨١ ، ١١٨٢ ، ١١٨٣ ، ١١٨٤ ، ١١٨٥ ، ١١٨٦ ، ١١٨٧ ، ١١٨٨ ، ١١٨٩ ، ١١٩٠ ، ١١٩١ ، ١١٩٢ ، ١١٩٣ ، ١١٩٤ ، ١١٩٥ ، ١١٩٦ ، ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١١٩٩ ، ١٢٠٠ ، ١٢٠١ ، ١٢٠٢ ، ١٢٠٣ ، ١٢٠٤ ، ١٢٠٥ ، ١٢٠٦ ، ١٢٠٧ ، ١٢٠٨ ، ١٢٠٩ ، ١٢١٠ ، ١٢١١ ، ١٢١٢ ، ١٢١٣ ، ١٢١٤ ، ١٢١٥ ، ١٢١٦ ، ١٢١٧ ، ١٢١٨ ، ١٢١٩ ، ١٢٢٠ ، ١٢٢١ ، ١٢٢٢ ، ١٢٢٣ ، ١٢٢٤ ، ١٢٢٥ ، ١٢٢٦ ، ١٢٢٧ ، ١٢٢٨ ، ١٢٢٩ ، ١٢٣٠ ، ١٢٣١ ، ١٢٣٢ ، ١٢٣٣ ، ١٢٣٤ ، ١٢٣٥ ، ١٢٣٦ ، ١٢٣٧ ، ١٢٣٨ ، ١٢٣٩ ، ١٢٤٠ ، ١٢٤١ ، ١٢٤٢ ، ١٢٤٣ ، ١٢٤٤ ، ١٢٤٥ ، ١٢٤٦ ، ١٢٤٧ ، ١٢٤٨ ، ١٢٤٩ ، ١٢٥٠ ، ١٢٥١ ، ١٢٥٢ ، ١٢٥٣ ، ١٢٥٤ ، ١٢٥٥ ، ١٢٥٦ ، ١٢٥٧ ، ١٢٥٨ ، ١٢٥٩ ، ١٢٦٠ ، ١٢٦١ ، ١٢٦٢ ، ١٢٦٣ ، ١٢٦٤ ، ١٢٦٥ ، ١٢٦٦ ، ١٢٦٧ ، ١٢٦٨ ، ١٢٦٩ ، ١٢٧٠ ، ١٢٧١ ، ١٢٧٢ ، ١٢٧٣ ، ١٢٧٤ ، ١٢٧٥ ، ١٢٧٦ ، ١٢٧٧ ، ١٢٧٨ ، ١٢٧٩ ، ١٢٨٠ ، ١٢٨١ ، ١٢٨٢ ، ١٢٨٣ ، ١٢٨٤ ، ١٢٨٥ ، ١٢٨٦ ، ١٢٨٧ ، ١٢٨٨ ، ١٢٨٩ ، ١٢٩٠ ، ١٢٩١ ، ١٢٩٢ ، ١٢٩٣ ، ١٢٩٤ ، ١٢٩٥ ، ١٢٩٦ ، ١٢٩٧ ، ١٢٩٨ ، ١٢٩٩ ، ١٣٠٠ ، ١٣٠١ ، ١٣٠٢ ، ١٣٠٣ ، ١٣٠٤ ، ١٣٠٥ ، ١٣٠٦ ، ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣٠٩ ، ١٣١٠ ، ١٣١١ ، ١٣١٢ ، ١٣١٣ ، ١٣١٤ ، ١٣١٥ ، ١٣١٦ ، ١٣١٧ ، ١٣١٨ ، ١٣١٩ ، ١٣٢٠ ، ١٣٢١ ، ١٣٢٢ ، ١٣٢٣ ، ١٣٢٤ ، ١٣٢٥ ، ١٣٢٦ ، ١٣٢٧ ، ١٣٢٨ ، ١٣٢٩ ، ١٣٣٠ ، ١٣٣١ ، ١٣٣٢ ، ١٣٣٣ ، ١٣٣٤ ، ١٣٣٥ ، ١٣٣٦ ، ١٣٣٧ ، ١٣٣٨ ، ١٣٣٩ ، ١٣٤٠ ، ١٣٤١ ، ١٣٤٢ ، ١٣٤٣ ، ١٣٤٤ ، ١٣٤٥ ، ١٣٤٦ ، ١٣٤٧ ، ١٣٤٨ ، ١٣٤٩ ، ١٣٥٠ ، ١٣٥١ ، ١٣٥٢ ، ١٣٥٣ ، ١٣٥٤ ، ١٣٥٥ ، ١٣٥٦ ، ١٣٥٧ ، ١٣٥٨ ، ١٣٥٩ ، ١٣٦٠ ، ١٣٦١ ، ١٣٦٢ ، ١٣٦٣ ، ١٣٦٤ ، ١٣٦٥ ، ١٣٦٦ ، ١٣٦٧ ، ١٣٦٨ ، ١٣٦٩ ، ١٣٧٠ ، ١٣٧١ ، ١٣٧٢ ، ١٣٧٣ ، ١٣٧٤ ، ١٣٧٥ ، ١٣٧٦ ، ١٣٧٧ ، ١٣٧٨ ، ١٣٧٩ ، ١٣٨٠ ، ١٣٨١ ، ١٣٨٢ ، ١٣٨٣ ، ١٣٨٤ ، ١٣

الى اثبات الشبه بين طرفي الاستعارة . ففي قوله تعالى « واشتعل الرأس شيبا » ليس المراد اثبات الاشتعال فعلا ، وإنما المراد اثبات الشبه بين الشيب والشعلة (٦٨٩) . وتضعنا هذه النقطة في قلب مفهوم التخيل من حيث هو فرع لما يسميه بالتعليل من ناحية ، وللتفرقة بين المعنى الحقيقي وغير الحقيقي من ناحية ، ونقيض المصدق والحقيقة من ناحية أخرى . يقول عبد القاهر : « وأما القسم التخيلي فهو الذي لا يمكن أن يقال انه صدق ، وإن ما أثبتته ثابت ، وما نفاه منفي » (٦٩٠) ويقول : « وجملة الحديث الذي أريده بالتخيل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ، ويدعى دعوى لا طريق الى تحصيلها ، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى » (٦٩١) فالتخيل ، على هذا ، نقيض المصدق ، ومرادف الكذب . يدل على هذا الفهم لجوؤه الى فكرة التخيل في تفسير قولهم : « خير الشعر أكذبه » مؤكدا أن المراد ليس وصف للإنسان بما ليس فيه ، بل المراد وصفه على نحو من التخيل (٦٩٢) . أي أن « خير الشعر أكذبه » تعنى - بناء على هذا الفهم - « خير الشعر أخيله » .

ويرى عبد القاهر أن « خير الشعر أصدقه » و« خيره أكذبه » قولان يتعارضان في اختيار نوعي الشعر . وأساس التعارض أن المصدق يعتمد على العقل الذي يترك المبالغة الى التحقيق والتصحيح ، بينما يعتمد الكذب على الصنعة التي تعتمد على الاتساع والتخيل والمبالغة « وهناك يجد الشاعر سبيلا الى أن يبدع ويزيد ، ويبديء في اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ، ومددا من المعاني متتابعا ، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي » (٦٩٣) . وفي الامكان أن نرد ثنائيات : المصدق - الكذب ، والعقل - الصنعة ، والتحقيق - التخيل ، الى أصلها في ثنائية : المعنى - التصوير ، التي ينطلق منها كتاب الأسرار كله . والتصوير بهذا عبث هادف بمضطرب المعاني ، أو هو النظم على مستوى المعاني العقلية ، لا النظم على مستوى المعاني النحوية . أما صلة التخيل بالتعليل فتتضح حين يقرر عبد القاهر بناء الشعر والخطابة على التخيل لا المعقول فيقول « وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيين في وصف علة الحكم يريدونه وإن لم يكن في المعقول ، ومقتضيات العقول . ولا يؤخذ الشاعر بأن

(٦٨٩) نفسه - ص ٢٣٨ .

(٦٩٠) نفسه - ص ٢٣١ .

(٦٩١) نفسه - ص ٢٣٩ .

(٦٩٢) نفسه - ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .

(٦٩٣) الأسرار - ص ٢٣٧ .

يصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتى على ما صيره قاعدة وأساسا ببيئة عقلية ، بل تسلم مقدمته التى اعتمدها بيئة ، كتسليمنا أن عائب الشيب لم ينكر منه الا لونه ، وتناسينا سائر المعانى التى لها كره ومن أجلها عيب « وهناك أمران يظهران فى عبارة عبد القاهر . فاذا قرأنا قوله « اجتماع الشيبين » وفى ذهننا قوله « الالفه بين الجزئين » فى كتابه النحوى : المقتصد ، وفى ذهننا قوله : التعليق والاسناد بين شيبين فى الدلائل ، فسوف يظهر لنا كيف يعمل على مستوى المعنى بنفس منهج عمله على مستوى النحو . أما اذا ركزنا النظر على فكرة العلة والحكم فاننا نكتشف على الفور انتماء التخيل الى فكرة التعليل ، لكنه ليس التعليل المبني على قياس حقيقى صادق ، بل هو تعليل مخادع لا يعتمد على المقدمات البرهانية الدقيقة . وعبد القاهر بهذا يمثل مشاركة أصيلة فى الاتجاه النقدي العقلي الذى يعلى من شأن العقل ، والذى نرى عند أرسطو ، وفلاسفة المسلمين ، وحازم القرطاجنى نماذج منه . ولا شك أن هذا الاتجاه يمثل محاولة لتأسيس جماليات عقلية تحاول أن تكشف ما يتعرض له العقل من تزيف خلال الصراعات الجدلية العقلية التى تلقى السياسة عليها بظل كثيف .

ولكى يكتمل لنا فهم التخيل ننظر فى نموذج من نماذجه التى أوردها عبد القاهر . ولقد أكثر عبد القاهر من الشواهد ، ورأى فى هذا الاكثار أخذا بمنهج علمى معروف هو « الاستقراء » (٦٩٤) .

يورد عبد القاهر قول الباحثرى فى باب الشيب والشباب :

وبياض البازى أصدق حسنا

ان تأملت من سواد الغراب

ويضع عبد القاهر شرحا لهذا البيت ، هو فى حقيقته ، دراسة مهمة عن « الألوان » (٦٩٥) . يؤكد عبد القاهر ، من خلال تأمله فى نماذج الشعر ، أن اللون الأبيض ليس قبيحا فى الشيب لذات اللون وليس حلسوا فى البازى لذات اللون ، واللون الأسود ليس جميلا فى الشعر لأن طبعه الجمال ، وليس قبيحا فى الغراب لأن طبعه القبح ، والصفرة ليست قبيحة فى أوراق الخريف لأنها صفرة ، وليست حلوة فى الربيع لأن الحلوة مألوفة فيها ، ولكن اللون يستمد قبحه وجماله مما يرتبط بالشيب

(٦٩٤) نفسه ص ٢٤٠ وصلة الاستقراء بالفكر التجريبي ليست فى احتياج الى شرح أو تأكيد .

(٦٩٥) أسرار البلاغة - ص ص ٣٣٢ - ٣٣٤ .

من ادبار الحياة ، وبالبازي من القوة ، وبالغراب من الشؤم ، وبالخريف من الموات ، وبالربيع من الحياة . اللون يستمد قيمته من قيمة موضوعه . واكتلاف الألوان ، وتنافرهما ، يتوقف على السياق الذي نضعها فيه ، بناء على هذا الفهم . وبتحليل طريقة عبد القاهر في دراسة الالفه بين الألوان ، ودلالاتها ، تكشف عن تصور عبد القاهر أن اللون علامة كالموقع النحوي ، تستمد دلالتها من تعليقها بعلامات آخر . ومعنى هذه النتيجة أن عبد القاهر يدرس موضوع التعليق والاكتلاف والتركيب في مقام المعاني ، بذات المنهج الذي اتبعه في مقام الهياكل النحوية . اننا في أسرار البلاغة أمام مستوى ثان من مستويات التصور النخب الذي نختصره الى مصطلح النظم . وفي هذا المستوى يتم انتاج الدلالة بوسائل معنوية مثل الاستعارة ، والتشبيه ، والتمثيل ، وسائر المعاني الحقيقية بما في ذلك السجع والتجنيس ، ومثل التخيل والتعليل من المعاني غير الحقيقية في المقابل . بينما على المستوى الأول تنتج الدلالة بوسائل نحوية مثل التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والتعريف والتكثير ، وسائر ضروب الاسناد والتعليق .

ولقد قرر الدكتور جابر عصفور أن عبد القاهر يظل ينظر الى عملية ايقاع الاكتلاف بين المختلفات في التشبيه والتمثيل ، وأنه كان يرى فيها نوعا من البهر ، أو مظهرا لبراعة عقلية لدى الشاعر تخلق لب المتلقى . وانتقده الدكتور عصفور لأنه لم يرد على خاطره فكرة أن التشبيه والاستعارة يمكن أن يوصلا الى المتلقى حلوسا جزئيا عن العالم ، يتآزر مع غيره من الحدوس الأخرى داخل القصيدة ، بشكل يفيض بالمتلقى الى وعي جديد بذاته وبالعالم من حوله (٦٩٦) . وفيما يراه الدكتور عصفور دليل على أن دراسة الاكتلاف كانت شاملة لمستويات الابداع النحوية والمعنوية . كما أن فيه دليلا على الاتجاه العقلي في التفسير الذي نشط من خلاله عبد القاهر . هذا الاتجاه العقلي جعل عبد القاهر لا يرى في أمر كالتشبيه طاقة الخيال المبدع ، بل يذهب الى أن « التشبيه قياس ، والقياس يجري فيما تعيه القلوب ، وتدركه العقول ، وتستفتي فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان » (٦٩٧) . ولما كانت الاستعارة ضربا من التشبيه بعض أطرافه محدوف ، فاننا أمام قياس صريح هو التشبيه ، وآخر مضمحل هو الاستعارة . ولقد لمس الدكتور عصفور موقعا جديرا بالاهتمام حين قرر أن عبد القاهر لم ير في التشبيه والاستعارة حدوسا معرفية تجدد وعي الانسان بذاته وبالعالم . لقد شغل عبد القاهر أفكار مثل ،

(٦٩٦) د. جابر عصفور : الصورة الفنية - مصدر سابق - ص ٢١٠ .

(٦٩٧) الأسرار - ص ١٥ . والقلوب في عبارته تعني العقل أيضا ، بدليل أنه يسند

القلوب الى فعل الوعي . ولقد صرح عبد القاهر بهذا الفهم في الأسرار ص ٣١٣ - ٣١٥ .

المعاني العقلية ، وقضية العقل ، والتعليل ، والحقيقة ، والمجاز ، والأصل والفرع ، وشغله النظر الى أجناس المجاز بوصفها طرقا في اثبات المعنى العقلي والحكم به ، وساقه هذا كله الى تصور الابداع الفنى تقريراً عن حقيقة مسبقة ذات طبيعة عقلية منطقية ، واسترعى انتباهه ما يمكن للابداع الفنى أن يفعله بالحقيقة من تزييف ، أو عبث ، أو إيهام . وكان فى هذا متسقا مع مفهوم الابداع الفنى فى الفكر التجريبي القديم من حيث ان الابداع الفنى نشاط لقوى الطبيعة فى الانسان من ناحية ، ونشاط ، من ناحية أخرى ، لقوى أخرى تسمى « بالصنعة » ، وتمثل قوى عقلية توجه القوى الطبيعية . ولا شك أن هذا الفهم كان يمثل ضربا من الجماليات الطبيعية ، تعكس توتر العلاقة بين الانسان والطبيعة ، وتصالح الانسان على الطبيعة من حيث تكون مجالا لنشاط الانسان ، وليست مجالا لقوى ميتافيزيقية متعالية على الانسان . وفى هذا التصالح تصبح الطبيعة الانسانية عوناً للانسان على ابداع نص يعكس سمات قواه الباطنية ، وتنظيماتها ، فالنص مرآة للقوى الباطنية ، والتنظيمات النفسية للملكات المبدع .

وقد يبدو غريبا أن نكتشف فى ثنائية كالتحو - التصوير صدورا عن فكرة غير ظاهرة كثنائية الطبع - الصنعة ، لكن هذا منهجيا صحيح . ونستطيع أن نكشف قناع هذه الثنائية المنهجية فى ثنائية أخرى قد لا تبدو قريبة أيضا ، وهى ثنائية المعنى - معنى المعنى . والمراد بالمعنى عند عبد القاهر هو « المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل اليه بغير واسطة = و « بمعنى المعنى » ، أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك المعنى الى معنى آخر » (٦٩٨) وأصل هذا التمييز أن الكلام على ضربين : ضرب تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك اذا قصدت أن تخبر عن « زيد » مثلا بالخروج الحقيقي فقلت : « خرج زيد » . وضرب آخر لا يكفيك فيه دلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض . ومدار هذا الأمر على « الكناية » و « الاستعارة » و « التمثيل » . فقولك : « هو كثير الرماد » يدل على كثرة الرماد ، ثم يدل هذا على أنه مضياف (٦٩٩) . وقد يظن ظان أن عبد القاهر يريد أن يثبت ما يسمى فى الدراسات المعاصرة باسم تعدد المعنى ، لكن هذا ليس هدف عبد القاهر . لو كان عبد القاهر يهدف الى اثبات ثراء العلاقة اللغوية بالمعنى لأشار الى أن المعنى الثانى قد يدل على ثالث أو ما يفوق . فاذا قلنا عن رجل نخاف على ثروته من التبدد : « هو كثير الرماد » لكان هناك ثلاثة معان على

(٦٩٨) الدلائل - ص ٢٦٣ .

(٦٩٩) الدلائل - ص ٢٦٣ .

الأقل : فكثرة الرماد معنى أول ، والكرم اللازم عنه معنى ثان ، والخطر الذى يهدد الثروة الناشئ عن الكرم معنى ثالث . وتلك العلامة اللغوية التى نسميها بالكناية ليست الا مجالا لغويا واسعا حاقلا بالدلالات ، أو بما يسميه الدكتور لطفى عبد البديع « لحظات الدلالة » (٧٠٠) . أما عن عبد القاهر فإن هدفه الحقيقي هو التمييز بين مستويين : الحقيقة أو الوضع ، وما يسميه بالتصوير ، أو المعنى الثانى . هذان المستويان صورة من التمييز بين ما هو طبع ثابت كالحقيقة ، وما هو صنعة مكتسبة . وبين هذين المستويين يركز عبد القاهر على الابداع الفنى من حيث هو خلق لعلاقات ، أو سمطقة تعيد انتاج الدلالة . وعلى هذا النحو نستطيع أن نرى فى مفهوم الابداع الفنى حضورا دائما وراء المشكلات المختلفة التى يحلها عبد القاهر .

(ح) خلاصة القول ان نظرية عبد القاهر نظرية فى الابداع الفنى ترى فيه نشاطا للطبع من ناحية ، وتحاول أن تضبط دلائل وأسرار جانبه الصناعى المكتسب من الناحية المقابلة . واعتمدت النظرية على مبدأ أولى خصب هو النظم عملت رأسيا على استبداله بالمفاهيم المختلفة التى تواجهها . ولما كان هذا المبدأ الخصب ترى الجوانب ، متعدد المستويات ، تكامل له مستويان : مستوى النحو فى الدلائل ، ومستوى المعانى فى الأسرار ، وتحقق للبنية الأفقية للنظرية تكاملها . وعلى هذا كان كتاب الدلائل كتابا فى علم البيان الخاص بالتراكيب النحوية ، وكان كتاب الأسرار كتابا فى علم المعانى الخاص بالتراكيب التصويرية ، خلافا للفكرة الشائعة عن الكتابين ، المعتمدة فى تفسير عبد القاهر على المصطلح السكاكى الذى يوصف عادة بأنه أساء الى نظرية الجرجاني .

ولقد لمسنا مواضع تماس بين الخطاب العام الأولى والخطاب المنهجى العلمى داخل الخطاب النقدى لعبد القاهر . ولمسنا فعالية مفهوم الابداع الفنى فى كشف بنية المذهب النقدى لعبد القاهر ، بمعنى فعالية المفهوم فى حل معضلات النية الكلية لمجمل الجهود النقدية للجرجاني العظيم . وبقي لنا أن ننظر فى الجانب المذهبى من الموقف النقدى له ، قاصدين أن نكشف عن تفضيل عبد القاهر لأشكال محددة من الكتابة ، وانحيازه لصور خاصة من الابداع . ويتضح هذا الجانب فى أمرين بهما نتم تحليل الخطاب النقدى عند عبد القاهر الى مستوياته الثلاثة ، ونوضح ما بينهما من تداخل ، وما ينجم عن هذا التحليل من تحديد أدق لمفهوم الابداع الفنى فى خطابه النقدى .

١ - الأمر الأول من هذين الأمرين هو مفهوم النظم ذاته ،
 فعبد القاهر يميز بين نمطين من النظم أو الكلام . أما عن النمط الأول
 « وهو ما تتحد أجزاءه حتى يوضع وضعاً واحداً ، فاعلم أنه النمط العالى
 والباب الأعظم ، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم فى شيء كعظمه
 فيه » (٧٠١) . ومن الجلى أن جميع ما بعد قوله : « فاعلم » أحكام قيمة ،
 تكشف عن تفضيله لهذا النمط الذى تتحقق فيه « وحدة الأجزاء » بشكل
 لا يقبل الحذف أو الإضافة . ولكن ما معنى هذه الوحدة ؟ جميع النماذج
 التى ساقها فى الاستشهاد على هذا النمط قبل عبارته المقتبسة السابقة
 تدل على أن المراد هو الوحدة الناشئة عن معانى النحو . والنظر فى النمط
 الثانى من أنماط الكلام يزيد الأمور وضوحاً ، وهو ما يظهر فى هذا
 النص :

« واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته
 أن لم يتحسج واضعه إلى فكر وروية حتى انصم ،
 بل ترى سبيله فى ضم بعضه إلى بعض ، سبيل
 من عساه إلى لآل فخرطها فى سلك ، لا يبقى أكثر
 من أن يمنعها التفرق ، وكأنه نضد أشياء بعضها
 على بعض ، لا يريد فى نضده ذلك أن تجيء له منه
 هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة فى
 رأى العين . وذلك إذا كان معنك ، معنى لا تحتاج
 أن تصنع فيه شيئاً غير أن تعطف لفظاً على مثله ،
 كقول الجاحظ :

« جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الحيرة ،
 وجعل بينك وبين المعرفة نسبا ، وبين الصدق
 سببا ، وحبب اليك التثبت ، وزين فى عينك
 الانصاف ، وأذاقك حلاوة التقوى ، وأشعر قلبك عز
 الحق ، وأودع صدرك برد اليقين ، وطرد عنك ذل
 اليأس ، وعرفك ما فى الباطل من الدلة ، وما فى
 الجهل من القلة » (٧٠٢) .

ما الذى نستفيد من هذا النص ؟ نستفيد أولاً ، أن عبد القاهر
 يرى فى النص مرآة لطبع المبدع ، وأنه يرى فيه مرآة للعمليات الابداعية ،
 أن كانت صادرة عن روية ، أو عن بديهة . ومعنى هذا أنه يرتب انكاره

(٧٠١) الدلائل ص ٩٥ .

(٧٠٢) الدلائل ص ٩٦ - ٩٧ .

للمنط الثاني من الكلام على فهمه للابداع الفنى ، كما يرتب اعجابه بالنمط
الأعلى على ذات الفهم للابداع الفنى . ويعنى ، بالاضافة الى هذه النتيجة ،
أن الابداع الفنى يصل الى أعلى مستوياته حين يحقق وحدة الأجزاء بدرجة
تفقد معها الأجزاء طابع التجزؤ ، وتنبت عنها هيئة موحدة شاملة
تستوعب الانتباه .

ونستفيد من هذا النص ، ثانيا ، أن عبد القاهر ينكر ذلك النمط
من الخطاب الذى يقوم على ما يسمى بالاستطراد ، أو الاسهاب ، أو التدفق
المسرف . ويمثل عبد القاهر لذلك النمط الذى لا يحبذ به عبارة للجاحظ
من مقدمة الحيوان . لاشك أن عبد القاهر لم يستطع أن يدرك جماليات
أسلوب الجاحظ ، ولا شك أن هذا يرجع الى دعم عبد القاهر لمذهب محدد
فى الكتابة ، واعجابه بشكل خاص منها . والناظر فى تحليل الخطاب
الابداعى فى نص الجاحظ المستشهد به يرى فيه طبيعة خاصة . هذا
خطاب مادته الدعاء ، وقيمه عاطفية ، وزمنه المستقبل ، ومنهجه المودة ،
وغايته ارضاء المخاطب والأحاسيس المنشودة منه السرور . ولهذا الخطاب
بنية موحدة تقوم على التوازن التكرارى على المستوى الأفقى ، والتقابل
الدلالى على المستوى الرأسى . فعبارات نص الجاحظ متوازنة ، تقوم على
مفهوم لم يعن به عبد القاهر هو التنعيم النحوى : فالجملة تتألف من فعل
ماض يفيد الدعاء ، مسنود فى أول جملة الى فاعله : الله ، صراحة ،
ومسنود اليه فى باقيها اضمارا . يعقب عنصرى الاسناد الرئيسيين
المتغير الوحيد فى هذا التوازن التكرارى . هذا المتغير هو المدعو به .
والتغيرات الاستبدالية المدعو بها تقع كلها على محور التقابل بين المعرفة
والجهل ، وما هو ذو صلة بهما ، كالشبهة والحيرة ، والصدق والتشبيت ،
والحق والباطل ، الخ . ويبدو لنا أن عبد القاهر قد استشعر أن بنية
هذا الخطاب بفضل متغيراتها المتنوعة المتبادلة ليست بنية مغلقة ، بل هى
بنية مفتوحة . هذه الخصيصة - أعنى انفتاح البنية - هى فى حد ذاتها
علامة دالة ، فهى ما يوحى للمخاطب بأن المتكلم يحمل ما لا حد له من
الأمانى الطيبة . ونستطيع على نفس النحو أن نحلل الخطاب الابداعى
فى النماذج الثلاثة الأخرى التى أوردها عبد القاهر عقب نص الجاحظ .

لكننا يجب أن نقرر أن عبد القاهر بدعوته الى مبدأ وحدة الأجزاء ،
أو اندماجها فى هيئة واحدة ، كان سابقا لعصره فى ادراك مفاهيم الوحدة
الجمالية وصلتها بالابداع الفنى . لكن هذا السبق لا ينفى أنه كان
يسعى بمصطلح النظم الى الدعوة لشكل محدد من أشكال الكتابة لم يجد
له نماذج نثرية كافية فأنحصر فى لونين من الخطاب : القرآن ، والشعر

ومن اقرار الحق أن نقول ان عبد القاهر كان يرى فى أشكال الخطاب
التي لا ينطبق عليها مصطلح النظم جماليات ترجع الى اللفظ ، أو الى
المعنى . وفى كتاب أسرار البلاغة تجده يعلق على ذات النص الذى أورده
للجاحظ معجبا بما فيه من توفيق وموازنة بين المعانى ، وخلو من تكلف
السجع والتجنىس (٧٠٣) ، دون أن يرى فيها صورة من النمط العالى
من النظم .

٢ - وإذا كنا نستطيع أن نلمس الجانب المذهبى فى الموقف النقدى
لعبد القاهر من خلال مفهوم النظم نفسه ، مما يعنى أن الجانب المذهبى
له تأثير قوى فى تشكيل المنهج النقدى نفسه ، فإننا نستطيع أن نلمسه
فى الجانب التطبيقى من عمل عبد القاهر ، حين نتناول بالدراسة الشاهد
الشعرى لديه . وتحتاج دراسة الشاهد الشعرى عند عبد القاهر الى
احصاء هذه الشواهد ، وتوزيعها على شعراء العربية ، وتأمل حظوظهم
منها ، لعلنا نذكر ما يذهب اليه هازارد آدامز من أن المختارات الأدبية تمثل
لونا من النقد العنيف الذى يسقط أشكالا من الكتابة ، ويعلى من قيمة
أشكال أخرى . و بدراسة الشواهد الشعرية فى دلائل الإعجاز نجد أن
أكثر الشعراء فى الاستشهاد بهم ثلاثة شعراء : أبو تمام ، والمتنبى ،
والبحتري . أما أبو تمام فقد استشهد به فى أربعين موضعا ، ولم يسق
آية أخبار يشارك فى روايتها أبو تمام أو تخبر عنه ، وقد خطاه فى سبعة
مواضع . أما المتنبى فقد استشهد به فى واحد وستين موضعا ، ولم
يسق آية أخبار يشارك فى روايتها أو تخبر عنه ، وخطاه فى أربعة مواضع .
أما البحتري فقد استشهد به فى واحد وأربعين موضعا ، وساق عنه ثلاثة
أخبار ، ولم يخطئه فى أى موضع . ومع أن شعر المتنبى يبدو أقرب الى
عبد القاهر ، إلا أننا لا نستطيع أن نهمل سوقه الأخبار عن البحتري ،
وعدم تخطئته له فى أى موضع . وتجده عبد القاهر فى أحد المواضع
يفضل بيتا للبحتري على بيت للمتنبى (٧٠٤) . وتجده فى موضع يفضل
استخدام البحتري لكلمة « أخدع » على استخدام أبى تمام لها (٧٠٥) .
وتجده يستشهد بخبرين عن البحتري ينفى فيهما علم الشعر عن اللغوى
أبى العباس ثعلب لأن ثعلب لم يدفع فى مسلك طريق الشعر ، بما يعنى
أن البحتري عند عبد القاهر كان « متقدما فى علم البلاغة ، مبرزا فى
شأوها » (٧٠٦) كما يقول بوجه من التعميم فى تقديم الخبرين .

(٧٠٣) الأسرار - ص ٧ .

(٧٠٤) الدلائل ص ٥٦٥ .

(٧٠٥) نفسه ص ٤٧ .

(٧٠٦) نفسه ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

وتجده في موضع يصف تعبيرا للبحثري بأنه « من شبه السحر » (٧٠٧) ،
وتعبيرا آخر بأنه « عجيب » (٧٠٨) ، وما الى ذلك من الصفات . وتجده
في أسرار البلاغة يستشهد بقوله :

كلفتهونا حدود منطقكم

في الشعر يكفى عن صدقه كذبه

مؤكد أن المراد بالكذب هو التخيل (٧٠٩) ، أى أن البحثري مؤثر
في فهم عبد القاهر للشعر . ومع أنه لم يخطئ البحثري فهو يخرج في
الأسرار من بيت يعيبه على المتنبي لأنه بالغ في المدح حتى صار ذما ، الى
أن يعرج على أبى تمام باللوم لتهاونه وعدم احترازه في مبالغاته (٧١٠) .
وتجده في الدلائل يجمع شواهد لأبى تمام في تكلف التجنيس والاستعارة
ويعيبها (٧١١) .

وهذا كله يؤكد أن ميل عبد القاهر انما يتجه الى البحثري في المقام
الأول ، والمتنبي في المقام الثاني ، ثم الى أبى تمام كلما أتى بشيء شبيه
بهما .

وهناك موقف واحد في الدلائل يبدو فيه البحثري كأن عبد القاهر
يوجه له نقدا . يقول عبد القاهر :

« واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في
نظمه والحسن ، كالأجزاء من الصبغ تتلاحق
وينضم بعضها الى بعض حتى تكسر في العين ،
فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولا تقضى له
بالحق والاستاذية وسعة الذرع وشدة المنة ، حتى
تستوفي القطعة وتأتى على عدة أبيات . وذلك
ما كان من الشعر في طبقة ما أنشدتك من أبيات
البحثري ، ومنه ما أنت ترى الحسن يهجم عليك
منه دفعة ، ويأتيك منه ما يملأ العين ضربة ، حتى
تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل ،
وموضعه من الحق ، وتشهد له بفضل المنة وطول

(٧٠٧) نفسه ص ٥٤٩ .

(٧٠٨) نفسه ص ١٧١ .

(٧٠٩) الأسرار ص ٢٣٥ .

(٧١٠) نفسه ص ٢٢٠ .

(٧١١) الدلائل ص ٥٢٣ - ٥٢٤ .

الباع ، وحتى تعلم ، ان لم تعلم القائل ، أنه من
قيل شاعر فحل ، وأنه خرج من تحت يد صناع ،
وذلك ما اذا أنشدته وضعت فيه اليد على شيء
فقلت : هذا ، هذا ! وما كان كذلك فهو الشعر
الشاعر ، والكلام الفاخر ، والنمط العالى الشريف ،
والذى لا تجده الا فى شعر الفحول البزل ، ثم
المطبوعين الذين يلهمون القول الهاما « (٧١٢) » .

وظاهر القول أنه يقلل من قيمة شعر البحترى * لكننا ينبغى أن
نلاحظ بدقة أنه قطع للبحترى هنا بقوة الطبع ، أو ما يسميه بالحدق ،
والمنة ، والباع الطويل . واذا رجعنا الى نص البحترى الذى يشير اليه
وجدناه يقدمه نموذجا على الشعر الجميل الذى يعود جماله الى روعة نظمه
وحسن وضعه الكلام الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » (٧١٣) .

والتأمل فى النص يدرك أن عبد القاهر يميز بين نوعين من النظم
الجميل : أحدهما لا يظهر أثره الا بعد اكتماله ، لأنه يحتاج الى « طول »
باع ، ويحتاج الى طول « ابداع » ، بمعنى أنه يحتاج الى كم من الأبيات ،
وتوال من الأصباغ حتى يظهر . وعبد القاهر لم يسم لنا هذا اللون من
النظم ، لكنه معروف ، والاشارة الى البحترى تؤكد وتكشفه ، انه شعر
الطبع الذى يعتمد على تدفق الشاعر ، وطول القصائد وتوالى الأبيات ،
وتعاقب التعبيرات ، وما يسمى بالنفس الطويل . والبحترى علم أو علامة
على هذا كله .

أما النوع الثانى فالمراد به - على الأغلب والأظهر - ما يسمى بعيون
الشعر ، أو ما سماه البحترى نفسه : « أعراق الذهب » (٧١٤) . فعيون
الشعر قليلة ، ولذا يعقب عبد القاهر على كلامه بأنك مضطر أن تفلى
الديوان لتجمع منها شيئا ليس بالكثير (٧١٥) . وقبل أن يخطر ببالنا
أن عبد القاهر يريد شعر الصنعة ، فلننظر فى السطر الأخير من كلامه ،
حيث يصرح بأنه يريد شعر المطبوعين من الفحول . ذلك هو « النمط
العالى الشريف » . واذا ضممنا الى هذا التعبير ما أسماه من قبل « النمط
العالى » من الكلام ، الذى تقدم فى بيان الجانب المذهبى من مفهوم النظم ،
لأدركنا على الفور الى أى حد يتجه عبد القاهر الى دعم شكل محدد من
الكتابة .

• (٧١٢) الدلائل ص ٨٨ - ٨٩ .

• (٧١٣) نفسه ص ٨٥ - ٨٦ .

• (٧١٤) نفسه ص ٢٥٣ .

• (٧١٥) نفسه ص ٨٩ .

ولا نستطيع أن نستبعد أن يكون رأى عبد القاهر فى البحثرى كالرأى الشائع الذى يرى فيه أنه أقل أخطاء من أبى تمام ، وأقل عيوباً منه ، ولكن شعره الوسط أكثر وأجود من أوساط شعر أبى تمام لما فيها من معيب .

ومهما كان الأمر فاننا نستشعر موقفاً مذهيباً فى فكرة النظم ، ونستشعره فى شواهد عبد القاهر ، ونرى أن نموذجيه الجمالى الأعلى يجمع بين البحثرى والمتنبى على نحو واضح ، مع دور غير بسيط للبحثرى فيه .

ومن الظواهر الغريبة فى دراسة شواهد عبد القاهر الشعرية أنه لم يستشهد فى أى موضع بأى شىء من شعر معاصره الكبير أبى العلاء المعرى . وقد يرجع هذا الى أن عبد القاهر لم يغادر جرجان ، ولعله لم يسمع بأبى العلاء . لكن هذا احتمال ضعيف لسعة معارف عبد القاهر . وليس مستبعداً أن يكون فى لزوم أبى العلاء ما لا يلزم فى الشعر خروجاً عن النمط العالى الذى اختاره عبد القاهر ، وربما يكون فى شعر أبى العلاء ما يتوقف عن الخوض فيه عقل سنى أشعرى يخشى الزلل والتجديف ، وان كان استشهاده بأسماء مثل أبى نواس ، واتساع أفق عبد القاهر يضعفان هذا الاحتمال .

وبغض الطرف عن جليلة الأمر فان هذه الظاهرة ليست جوهرية الآن فى التدليل على صحة ما نذهب اليه من أن عبد القاهر برغم حرصه على الموقف العلمى المنهجى المترفع عن الانخراط فى صراعات المذاهب الشعرية بما يؤثر على طلب العلم للحقيقة المتميزة من المنافع ، إلا أن موقفه - فى أحد مستوياته - كان ينطوى على دعم واضح لنموذج جمالى أعلى صادر عن محاولة حثيثة لاعادة ترتيب المعانى والقضايا التى تهتم العقل الانسانى فى حضارة الاسلام ، من خلال الفعل الجمالى المبدع :

ابن طباطبا العلوى

(أ) اثبات أهمية الدور الذى يلعبه مفهوم الابداع الفنى فى مشروع ابن طباطبا النقدى : « عيار الشعر » ، وشرح هذا المفهوم : طبيعته ، وأدواته ، وآليته ، مسألتان يسيرتان . يسهل الأمر أن ابن طباطبا ، فى مطلع كتابه ، يقول لمخاطب مجهول انه يؤلف الكتاب اجابة لما طلب وصفه « من علم الشعر ، والسبب الذى يتوصل به الى نظمه ٠٠٠ » (٧١٦) والنظم هنا هو الابداع . بهذا يصبح لموضوع الكتاب جانبان ، أحدهما هو الابداع ، والأدوات التى تعين عليه . والجانب الآخر : علم الشعر ، ليس منبث الصلة بمفهوم الابداع ، بل الصلة بينهما حميمة . فعلم الشعر علم تهذيب الطبع ، وتنمية الملكة ، عن طريق النظر فى مختارات من نماذج الشعر الجميل ، فيكون فى تكرار النظر فيها ، وحفظها ، رياضة للفهم ، وتهذيب للطبع ، وتلقين للذهن ، ومادة للفصاحة ، وسبب للبلاغة (٧١٧) . وليست هذه هى المحاولة الأولى لابن طباطبا فى علم الشعر ، فلقد أشار فى (عيار الشعر) الى محاولة سابقة له فى كتاب اسمه « تهذيب الطبع » ، جمع فيها مختارات من الشعر ليرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيها ، ويحتذى على تلك الأمثلة فى فنونها . ونبه ابن طباطبا الى أنه قد شذ عنه « الكثير مما وجب اختياره وإيثاره ، واذا استفدناه الحقناه بما اخترناه ٠٠٠ » (٧١٨) بما يكشف عن طبيعة « عيار الشعر » كامتداد « لتهذيب الطبع » فى خدمة علم الشعر : علم الاختيار الأدبى . ولاشك أن هذا العلم محاولة تجريبية لتنمية الملكة المبدعة لها جانبان : أحدهما يمثل تدخلا من الخارج يقوم به الناقد بطرح مختاراته ، وثانيهما يمثل جهدا ذاتيا داخليا يقوم به المبدع فى النظر ، وتكرار النظر ، والاستيعاب ، والحفظ . وهذا العلم ، من جهة أخرى ،

(٧١٦) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى (ت ٣٢٢ هـ) : عيار الشعر :
تج د . عبد العزيز بن ناصر المانع - الرياض - دار العلوم - ١٩٨٥ م - ص ٥ .
(٧١٧) ابن طباطبا : عيار الشعر - ص ١٥ وعباراته المقتبسة تعليق على عبارة لخالد
بن عبد الله القسرى فى أن أباه حفظه ألف خطبة ثم أمره بتناسيها مما سجل عليه الكلام .
(٧١٨) العيار - ص ١٠ وانظر ص ١٢ ، ١٩ ، ٥٠ حيث يحيل على « تهذيب الطبع » .

جهد توجيهي لتنمية الملكة بوسيلتي : المران ، والتعلم . واستهداف علم الشعر لتهديب الطبع يثبت قوة الصلة بين علم الشعر والابداع ، ويجعلنا نقول ان كتاب (عيار الشعر) يقوم أساسا على مفهوم الابداع الفني .

وأول ظهور ساطع لحضور مفهوم الابداع تعريف ابن طباطبا للشعر اذ يقول :

« الشعر - أسعدك الله - كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بها خص به من النظم الذي ان عدل به عن جهته مجتهه الأسماع وفسد على الذوق . ونظمه معلوم محدود ، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج الى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق بها حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه » (٧١٩) .

ومن الشائق أن نتأمل وجوه كلمة النظم التي تتكرر كالنبض في قلب النص . النظم هو الخصيصة الجوهرية للشعر التي تميزه عن النثر من جهة ، وتمنحه جماله في السمع والذوق من جهة ثانية . ويخطر للبال أن النظم بهذا هو العروض . يعضد هذا الفرض أن نظم الشعر « معلوم محدود » وكان العروض في القرن الهجري الرابع معلوما ، محدودا ، مكتملا . ولكن النص يجعل العروض ميزان النظم ، ومعينا عليه ، مما يلقي على دلالة النظم ظلا من سعة المعنى يفوق الاكتفاء بالعروض . نظم الشعر شيء أكثر من تكلف العروض . يقول ابن طباطبا في موضع ثان « وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله . . . » (٧٢٠) النظم هنا يتجاوز العروض بمراحل كثيرة . انه جذر من جذور فكرة النظم عند عبد القاهر الجرجاني : النظم ههنا هو التأليف ، والتركيب ، والتنسيق . النظم هو الابداع .

ومن الشائق كذلك أن نتأمل في التحويلات الدلالية التي اشتمل عليها النص ، وما فيها من آلية في الخطاب النقدي لا يمكن تجاهلها . الشعر ، في هذا النص ، يؤول الى النظم ، والنظم يؤول الى الطبع والذوق ، ويؤولان بدورهما الى نوعين من المعرفة : المعرفة المستفادة التي تتحقق بمعرفة العروض والحدق بها ، وشرطها أن تصل الى درجة الخلو من

(٧١٩) عيار الشعر : ص ٥ - ٦ .

(٧٢٠) نفسه - ص ٢١٣ .

التكلف ، والمساواة بالطبع ، والمعرفة الأخرى ، التى هى بمفهوم المخالفة - غير مستفادة ، أو هى معرفة فطرية ، ثابتة ، تمثل سمات الطبع الأصلية ، وإمكاناته الكامنة فيه . والمعرفة المستفادة هى ما أطلق عليه فيما بعد الصنعة ، وأصبح المراد منها المعرفة المكتسبة التى تتضمن العروض ، وتتضمن سائر المعارف الخاصة بالابداع من حيل بلاغية ، ونكت فنية .



وهكذا يظهر أمامنا مفهوم الابداع الفنى مفهوما قائما على فكرة الطبع ، يفضى بنا الى علم نفس الملكات القديم ، ويؤكد على فكرة النظم والتنسيق جوهر الفهم الشعر .

وما أن نلمح مفهوم الابداع فى نص ابن طباطبا حتى ينظر الى الابداع نظرة زمانية ، فيرتد الى ما قبل عملية الابداع ، ذاكرة أن « للشعر أدوات يجب اعدادها قبل مرامه ، وتكلف نظمه . » (٧٢١) وهذه الأدوات عنده هى : المعرفة اللغوية ، والرواية الأدبية ، والمعرفة التاريخية بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم ، والمعارف الجمالية المتخصصة فى مذاهب العرب فى الشعر ، وفنونه ، وأصباغه . ولا يكتفى ابن طباطبا بهذه المعارف الأربع ، فيضيف : « وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذى به تتميز الأضداد ، ولزوم العدل ، وإيثار الحسن ، واجتناب القبيح ووضع الأشياء مواضعها » (٧٢٢) . وفى هذه الاضافة ما يؤكد النزعة العقلية الغالبة على النقد القديم ، وفيها عود الى فكرة الملكات التى ترى فى الملكة قدرة عقلية ، وترى العقل مجمع الملكات . وبهذه الاضافة تصبح الأدوات نوعين : عقلا ، ومعرفة مكتسبة . أما العقل فهو ، بقدراته ، معرفة غير مكتسبة ، طبيعية ، تتميز بسماتها الخاصة بين الأضداد ، وتلزم العدل ، وتؤثر الحسن ، وتجتنب القبح ، وتضع الأشياء مواضعها (٧٢٣) . أما المعرفة المكتسبة بأنواعها الأربعة فدورها تنمية القدرات . ومن هنا نعود من جديد الى فكرة الطبع والملكة كتفسير لظاهرة الابداع الفنى .

ولقد استخدمت الظاهراتية المعاصرة فى بعض تياراتها مصطلح أدوات الابداع استخداما شبيها بالاستخدام القديم ، فعدت الأجهزة

(٧٢١) عيار الشعر : ص ٦ .

(٧٢٢) نفسه - ص ٧ والمراد بوضع الأشياء مواضعها احترام الحدود الاجتماعية بين

طبقات المجتمع كما سوف يظهر فى موضع قادم .

(٧٢٣) الصفات التى وصف بها ابن طباطبا العقل توحى بتأثره بالمعتزلة فى مفهومهم

للعقل احياء قويا حيث يقولون بالعدل ، والتحسين والقبح العقليين كخصائص ثابتة للعقل .

الشعورية والارادية للمبدع ، بما فى ذلك مهنته ، وصنعتة ، وذوقه .
 الشخصى ، ووعيه بالمشاكل الجمالية ، وما الى ذلك ، أدوات للابداع
 يستعين بها من أجل تحقيق عمله الفنى (٧٢٤) . لكن الظاهرانية رأيت
 فى هذه الأدوات جزءا من تدفق تيار الوعى الذى يتحقق فى الابداع ،
 بينما ظلت فى التصور القديم أدوات ترهف الملكة العقلية وتنمى قواها
 دون أن تصبح جزءا من تيار الوعى . وعندما نجد المعتزلة يستدلون على
 أن الفرد منا يحدث تصرفه كالبناء والكتابة وغيرهما ، بأنه لا يعقل أن
 يجمع آلات الكتابة أو آلات البناء وينتظر أن تصير دارا مشيدة أو قصيدة
 مكتوبة دون فعل منه (٧٢٥) ، فإن الآلات - فى هذا المثال - آلات للفعل
 وليست آلات للوعى . وقياسا على هذا المثال نميز بين الاستخدام الظاهراتى
 واستخدام ابن طباطبا لفكرة الأداة . ويظل فى وصف القدرات والمعارف
 بالأدوية منزعا تجريبيا واضحا فى التصور القديم .

ولقد دعا ابن طباطبا الشاعر الى أن ينتفع بمعارفه الأدبية فى نظم
 الشعر « حتى لا يكون ملقعا مرقوعا ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشى
 المنمى ، والعقد المنظم ، والرياض الزاهرة » (٧٢٦) وههنا نجد أنفسنا
 أمام رمز « العقد » فى التصور البلاغى ، ونجده مرتبطا بالنظم بما يعنى
 أن النظم تنسيق لحبات العقد ، أو ربط وترتيب لها كلما يكون الربط
 أوثق يكون أفضل . ومن هنا تكون الرموز الأخرى : السبيكة المفرغة ،
 الوشى المنمى ، الرياض الزاهرة ، أنواعا من رمز العقد ، ترى فى القصيدة
 « مجموعة » ، أو « تركيبا » ، أو « أخلاطا » من الوشى ، ومن الزهور ،
 قد تتداخل كالسبيكة ، أو تتباعد كالرياض بعض الشيء . لذا يتمايز
 الشعر من النثر بأن الأخير « نثر » للحلى بلا سلك ينظم هذا النثر ،
 أما الشعر فجوهرة النظم . ويؤدى هذا التقدير لفكرة النظم الى أن ينصرف
 أبو الحسن عن الاستدلال بالنص على سمات الطبع من حيث قوته وضعفه ،
 الى أن يحتفل بتتابع جواهره ، وما بينها من ترابط ، أو تنسيق ، أو تأليف ،
 أو تركيب ، أو - لنقل بايجاز - من النظم .

وما أن يفرغ أبو الحسن العلوى مما قبل عملية الابداع مما أسماه
 « أدوات الابداع » ، حتى ينتقل الى لحظات الابداع وآلياته ، تمهيدا

(٧٢٤) د . زكريا ابراهيم : مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٩ م -

ص ١٦٩ .

(٧٢٥) د . محمد عاطف العراقى : تجديد فى المذاهب الفلسفية والكلامية - دار

المعارف - ط ٣ - ١٩٧٦ م - ص ١٣٠ نقلا عن المغنى ٣٢/٨ .

(٧٢٦) عيار الشعر : ص ٧ .

للانتقال الى ما بعد الابداع ، وهو تقويم النص تقديرا ، وتذوقه ، والتمتع به . ويقول ابن طباطبا فى تحليل عملية الابداع :

« فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعد له ما يلزمه اياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى سلس له القول عليه ، فاذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبتته وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فاذا كملت له المعانى ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعا لما تشتت منها . ثم يتأمل ما قد أداه اليه طبعه . ونتجته فكرته فيستقصى انتقاده ، ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية» (٧٢٧)

ويبدو أن الباحثين قد استشعروا ما فى معالجة ابن طباطبا من نظرة أساسية زمانية تنتقل من تحليل ما قبل الابداع ، الى تحليل لحظات الابداع ، الى ما بعدها من تقويم النص ، فمضى الباحثون يرون فى هذا النص تحليلا وترتيبيا لما يسمى بمراحل الابداع أو الخلق .

من هنا رأى الدكتور محمد زغلول سلام فى هذا النص أربع مراحل للخلق : الفكرة - اختيار الأسلوب - الصياغة - التشقيف (٧٢٨) . ورأى باحث آخر أن يقدم مرحلة الصياغة الى المرتبة الثانية ، وأن يؤخر مرحلة اختيار الأسلوب الى المرتبة الرابعة ، وفصل بينهما بمرحلة ثالثة فى التوفيق بين المعانى المتفرقة التى صاغها الشاعر ، فاستقام له بهذا خمس مراحل (٧٢٩) . ووقعت قراءة النص على أساس من فكرة مراحل الخلق - دون تحليل للغة الخطاب النقدي فيه - فى أخطاء عدة . من هذه الأخطاء أنها فكرت فى النص بمصطلحات لم يقل بها العلوى . من ذلك استخدام كلمة « اختيار الأسلوب » . وربما كانت كلمة الأسلوب أبعد كلمة عما يريد العلوى ، فالأسلوب هو الطريق ، وطريق الشاعر محدد صارم ،

(٧٢٧) نفسه ص ٧ - ٨ .

(٧٢٨) د . محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي والبلاغة . ص ١٧٦ .

(٧٢٩) د . الحسينى المرسى : مفهوم الشعر فى النقد العربى . ص ١٨٥ .

ينتقل بين أغراض متنوعة لكنها محددة ، لها أيضا ترتيبات محددة ، ولكل معنى تعبيرات ليس له أن ينتهكها ، فلا اختيار في الأسلوب بالمعنى القديم . الكلمة التي استخدمها العلوي ليست الاختيار ، لكنها « الاعداد » ، وهي تشير الى ضرب من التدخل في اللفظ والقافية والوزن ليصبح اللفظ مطابقا للمعنى ، والقافية موافقة له ، والوزن سلسا معه . أما كلمة الاختيار فلا تشير الى هذا التدخل الذي يكشف عن تصور ابن طباطبا أن اللفظ له ضروب من التحسين متميزة من ضروب تحسين المعنى ، وهو التصور الذي سوف يعلن عنه صراحة في موضع آخر من كتابه . كما أن كلمة الاختيار توهمنا أن الشاعر في تصور ابن طباطبا يعمل على المحور الاستبدالي للأساليب بالمعنى الحديث . وإذا تأملنا العلاقة بين المعنى من جهة واللفظ والقافية والوزن من الجهة المقابلة ، وجدناها علاقة تجاور بين أطراف يحسن بينها التطابق والتوافق والسلاسة دون التوحيد ، مما يؤدي الى تفكك الحقيقة اللغوية ، وتمزق العلامة الدالة ، ويتنافى مع الاختيار والاستبدال .

ومن أخطاء فكرة المراحل في قراءة النص أنها أهملت الخصيصة الجوهرية في الخطاب النقدي العلوي ، فهو خطاب توجيهي . تعنى هذه الخصيصة أن العلوي ليس مشغولا بتحليل مراحل الابداع عموما ، لكنه مشغول باقتراح نسق محدد من الابداع لمن اراد الاجادة . يدل على ما نقول استخدام ابن طباطبا لظرف الزمان المستقبل « اذا » ، في مطلع النص ، وبناء الجمل عليه ثلاث مرات في النص ، فهو يتحدث عن ابداع محتمل في المستقبل ، مطلوب أدائه من الشاعر ، لا عن تحليل لمراحل الابداع عموما . ومن أدلة هذا الطابع التوجيهي « الفاء » التي افتتح بها النص ، فهي نائبة عن عبارة كاملة ، كأنه يقول : اذا حصلت المعارف التي وجهتك اليها ، واذا اكتملت لك أدواتك ، فعليك بالسلوك في الطريق التالي للابداع الناجح . وتحليل لغة الخطاب بهذا مدخل أساسي لقراءة النص .

وفي ضوء فكرة المراحل رأى الحسيني المرسى أن بناء القصيدة عند ابن طباطبا ، عملية مصطنعة لاستكراه الشعر (٧٣٠) ، وأن الشعر عنده وليد العقل ، وهذه ولا شك نزعة علمية وروح تقريرية في فهم الشعر ، وأنه مجرد صنعة محضنة دون اعتبار لمقومات الشعر من وحي والهيام وخيال (٧٣١) . واذا عدنا الى نص ابن طباطبا فسوف نرى في أوله أنه

(٧٣٠) د . الحسيني المرسى : مفهوم الشعر في النقد العربي - مصدر سابق - ص ٩ .

(٧٣١) نفسه - ص ١٨٥ .

يتحدث عن الابداع الفنى بعد أن «يريد» الشاعر بناء القصيدة ، أى بعد تحقق الارادة ، فلا اصطناع ، أو استكراه ، ولا مجال لذكر الوحي والالهام . ما دام سابقين على ارادة الكتابة ، باعثن عليها ، ولا مجال لذكرهما . ما دام ابن طباطبا ، وما دام النقد المنهجى القديم كله ، يقيم مفهوم الابداع الفنى على فكرة الطبع أو الملكة . هذه بلا شك نزعة علمية محدودة فى فهم الشعر بدلا من رده الى قوى غيبية تلمس انسانية فعل الابداع ، وتخفى توجهاته . والخطأ الأكبر فى القول بفكرة المراحل أنها فكرة حديثة نحاول اسقاطها على كلام أبى الحسن . ومع هذا فإن الباحثين لا يحاولون أن يوازنوا بين المراحل التى يرونها فى كلام العلوى والمراحل التى ذكرها المحدثون . اذا اتجهنا الى التجريبيين أمثال باتريك ، ووردزورث ، وشولزبرج ، وشتاين ، وبوانكاريه ، وهلمولتز ، ومدينك ، وجيلفورد ، وغيرهم نجدهم يدورون فى التقسيم الرباعى الذى وضعه والاسن لمراحل الابداع ، الذى ينقسم فيه الابداع الى : مرحلة الاستعداد Preparation ومرحلة الاختمار Incubation ، ومرحلة الاشراق Illumination ومرحلة التمحيص والتنفيذ Verification (٧٣٢) .

ومع هذا فإن البحث التجريبي يقرر أن هذه المراحل متداخلة ، يصعب التمييز بينها ، حتى اننا - آخر الأمر - لا نستطيع التقسيم الا الى مرحلتين كبيرتين : الاستعداد والتحضير من جانب ، والتنفيذ من جانب آخر (٧٣٣) ، ويظل هناك قدر لا يستهان به من التداخل بين هاتين المرحلتين ، وكثيرا ما يدخل المبدع فى مرحلة التنفيذ ، ظانا أنه ينفذ خطته التى استعد لها ، فاذا بتحويلات جوهرية تخرج به عن الخطة ، أو اذا به يكشف أن ما ظنه تنفيذا وخالصا من عبء الضغط النفسى للابداع ، هو فى حقيقته - طور من التحضير لتنفيذ آخر قد لا يصل اليه ، ويشعر فيه الا بعد سنوات . ومن الجدير بالذكر أن هذا التقسيم لا يعدو أن يكون أحكاما بعدية ، تكونها بعد أن نكون تصورا للعمل الابداعى ننفي فيه بعض العناصر الغائبة عن النص الى مستوى التحضير ، ونؤكد فيه بعض العناصر الحاضرة فى النص ، مع أن الغائب قد يكون أشد حضورا من الحاضر المائل .

أما عن الفهم الظاهراتى فإنه يميز بين مرحلتين : الأولى مرحلة ادراك المبدع لشيء ، والثانية ابرازه هذا المدرك لأعين أخرى غير عينه ،

(٧٣٢) د. حنورة : الأسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية - مصدر سابق -

ص ٣٧ .

(٧٣٣) نفسه - ص ٣٣٦ .

وذلك فى الأثر الفنى . والمبدع فى الحالة الأولى مشاهد ، وفى الثانية معبر . ويبذل المبدع جهدا كبيرا فى فعل الإدراك ، لأن « طبيعته الانسانية » تجعله يمر على الشئ مرورا سريعا ، فلا يرى منه الا فائدته ، أما جهد المبدع فيحرره من « طبيعة الانسان » الى « طبيعة الفنان » التى تجعله يتمهل عند الشئ المفرد فى ذاته ولذاته ، فجهد بهذا مقاومة للطبيعة لا انسياق معها . والمبدع لا يتميز من الانسان العادى برهافة طبيعية فى الحواس ، وقوة طبيعية فى القابليات (الملكات) ، لكنه يتميز بتعلقه بقيمة لا تتعلق بها سائر الناس فى حياتهم العادية ، وهى معرفة الشئ فى ذاته ولذاته ، وبالتالى فى فرديته لا فيما يشبه فيه غيره (٧٣٤) . ومن الجلى أن هذا الفهم مناقض لما يطرحه ابن طباطبا فى قيامه على جدل المبدع والشئ ، وفى تصور الابداع تحولا قيميا معرفيا للوعى لا عملا لقابلية طبيعية كما فى الفهم القديم .

ولقد وضع الشيخ أمين الخولى خلاصة مهمة للفهم الحديث لمسألة المراحل فقسمها الى ثلاث :

١ - الأولى مرحلة الخلق ، أو الابداع أو الجمع ، وهى ظفر المبدع بأفكار واحساسات وأخيلة وجملة من الآراء والمعانى ، أوجدها ، أو جمعها من أقوال الناس . وهى تقوم على أشياء منها : الارادة ، والملاحظة ، والقراءة ، والتأمل ، والاخلاص .. (٧٣٥) .

٢ - الثانية مرحلة الترتيب ، أو التنظيم ، أو التنسيق للمعانى التى أوجدها . وتقوم على الاختيار ، والنظام ، والوضع ، وما الى ذلك .. (٧٣٦) .

٣ - والثالثة مرحلة الاخراج والتعبير وفيها تكتمل الصياغة . وتقوم على الفصاحة أو الابانة ، والصور البيانية ، وصنوف الأساليب .. (٧٣٧) .

ويرى الشيخ أمين الخولى أن هذه المراحل تنطبق على المروى صاحب الحوليات من المحككين ، والعجل المتسرع الذى يقول بالبديهة ، ويعول على الطبع (٧٣٨) . وينبه على أنها ليست مراحل زمانية لكل منها وقته ،

(٧٣٤) د. سامى الدروبي : علم النفس والأدب - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨١ م -

ص ١٨ .

(٧٣٥) أمين الخولى : فن القول - دار الفكر العربى - ١٩٤٧ م - ص ٥٣ ، ٥٥ .

(٧٣٦) نفسه - ص ٥٣ ، ٦١ .

(٧٣٧) نفسه ص ٥٣ ، ٦١ .

(٧٣٨) نفسه - ص ٥٤ .

ولكنها أقسام جوهرية لجهد المتقن ، أو ألوان من نشاطه ، وهذا أساس القول بانطباقها على المتأني والعجل (٧٣٩) .

ومن الملحوظ أن الشيخ الخولى يعمل من خلال التقسيم التجريبي الرباعي السابق إلا أنه يدمج مرحلتى الاستعداد ، والاشراق معا ، فكما أن كلمة الابداع توحى بفكرة الاشراق فإنه ينبه الى أن مرحلة الابداع والأعمال المعينة عليه ، ليست الا ضروبا من الاعداد الفنى ، قد تشغل السنين الطوال ، والأعوام الممتدة (٧٤٠) . وهو ينتهى كما انتهى التجريبيون الى أن هذه المراحل متداخلة ، ويحددها - فى خطوة الى الأمام - بأنها أقسام من الجهد الابداعى (الموحد على مستوى التجاور فى فعل الابداع ، لا التبادل الزمنى - كما نضيف اليه) . ومع أننا ندرس الأساليب على أساس أن لكل مبدع أسلوبه ، فانا لا نقول حتى الآن أن لكل فعل ابداعى أسلوبه فى تنسيق مراحل الفعل ، وان هذا التنسيق لا يخلو أحيانا من ابداع . وسوف نظل فى دور بلا نهاية ما لم نخرج من فكرة المراحل الى المحددات الاجتماعية لفعل الابداع ، وانبثاق الفعل ، أو انبجاسه كالينبوع من صخرها الصلب ، فى اطار التشكيل الجمالى لعلاقة الانسان بالعالم .

ولا شك أن فكرة المراحل الأربع لها رنين فى « عيار الشعر » لكن الباحثين عالجوها من خلال نص واحد - غير كامل (*) - من العيار . فاذًا حاولنا الموازنة بين المراحل الأربع وكتاب العيار - مع وضع هذا النص الأساسى الذى نحلله الآن فى مقدمة الاهتمام - فسوف نجد مشابهاة ومفارقات هامة تثبت الأساس التجريبي لمنهج العلوى .

(٧٣٩) نفسه - ص ٦٠ .

(٧٤٠) المصدر السابق والصفحة .

(*) عقب ابن طباطبا على وصفه لمراحل بناء القصيدة بذكر أمور تمثل ضوابط لعملية التشقيف يجب مراعاتها ، وهى : -

١ - عدم الخلط بين مستويات الخطاب : « اذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوى الفصيح لم يخلط به الحضرى المولد » وهذا مبدأ اجتماعى بيئى .

٢ - مراعاة مراتب القول والوصف فى فن بعد فن ، مع تعمد الصدق ، والوفق بين تشبيهاته وحكاياته .

٣ - مراعاة المخاطب (طبقيا) فلا يخلط الملوك بالعامه ، أو يرفع العامة لهم : « ويعد لكل معنى ما يليق به ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من عقله فى وضع الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله فى تحسين نسيجه ، وابداع نظمه » . أى أنه يفضل احترام الطبقة الاجتماعية على التجويد الشعرى .

٤ - مراعاة حسن التخلص (انظر ص ٨ - ٩ من العيار) .

وللاسف فإن اجتزاء النص من سياقه أهدر كثيرا من فكرة التشقيف عند ابن طباطبا .

ان حديث ابن طباطبا عما أسماه « أدوات الشاعر » ينطوى على ادراك لفكرة الاستعداد Preparation ، وكذلك اهتمامه « بعلم الشعر » . لكن ابن طباطبا لا يتحدث عن الاستعداد بوصفه استعدادا لنص كما يستعد الصانع لمشروع يحتاج الى ألوان محددة من المعرفة خاصة به . يتحدث ابن طباطبا عن الاستعداد بوصفه ارهاقا للملكة يجعله قادرا على انتاج نص أفضل . فالمعرفة عنده عامة شاملة ، وهذا مطلوب ، لكنها فى بعض الأحيان يجب أن تكون خاصة موجهة لخدمة بنية رمزية محددة تتخلق وتعمل فى وعى الشاعر الجمالى .

أما عن الاختمار والاشراق فادراك أبى الحسن لهما غامض غير واضح ، واذا خالفنا الباحثين فى تمييزهم بين مرحلتى : الفكرة واختيار الأسلوب فى نص العلوى ، واذا ذهبنا الى أن حرف العطف « الواو » فى قوله « وأعد » ، لا يعنى التمييز بين مرحلتين ، بل يعنى مطلق الجمع بين جانبى مرحلة واحدة ، هما جانب المعنى ، وجانب اللفظ ، فاننا نستطيع أن نرى فى هذه المرحلة مرورا على فكرتى : الاختمار والاشراق ، لا يكاد يفصح عنهما .

أما عن مرحلة التنفيذ فلقد لمسها فى موضعين : حين قال : « فاذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبتته » وحين ختم بما أسماه الباحثون - محقين بلاشك - التشقيف ، وهو تأمل النص ، واستقصاء انتقاده ، ورم ضعفه .

وخارج حدود هذا النص نجد ابن طباطبا قد لمس فى حديثه عن السرقات (٧٤١) ما سماه الخولى : جمع الأفكار من أقوال الناس : ولقد لمس فكرة الارادة بافتتاحه نصه بالفعل : أراد . ولمس فكرة القراءة بما سبق عن أدوات الشاعر . ولمس فكرة النظام بحديثه عن النظم . ولمس فكرة الأساليب البيانية بحديثه عن صنوف التشبيه مثلا (٧٤٢) . وابن طباطبا بهذا قريب من الفهم التجريبي وان كان هناك بعض المفارقات ، لكنها مفهومة لرجوعها الى تطور المناهج العلمية ، والعناية المعاصرة بدقة المصطلح .

واذا كانت دراسة فكرة مراحل الابداع من كتاب العيار ككل أفضل من دراستها فى نص واحد ، واذا كان من الواضح أن فهم أبى الحسن لها لم يكن فهما مكتملا ، فان النص الذى بين أيدينا مازال ينطوى على فائدة مهمة يعوقنا عنها فكرة المراحل . تلك الفائدة تتمثل فى تمييز ابن طباطبا

(٧٤١) عيار الشعر - ص ص ١٢ - ١٥ .

(٧٤٢) عيار الشعر : ص ص ٢٥ - ٥٠ ، ١٤٧ - ١٥١ .

بين نوعين من الأبيات : أبيات تشاكل المعنى المرام ، وأبيات تمثل نظاما وسلكا جامعا لها . وفى هذا التمييز نظرة بلاغية تقوم على رؤية النص ، لا مرآة تعكس سمات الطبع المبدع قوة وضعفا ، تدفقا وغيما ، سهولة وعسرا ، بل مجموعة من الحبات الجميلة أنتجها الطبع والفكرة ، وعلى النص أن يجمعها معا ، ويربط بينها ، ويحسن الانتقال من جوهرة الى أخرى . هذا الفهم للنص من خلال رمز العقد هو المقلوب العكسى لتصور الابداع نشاطا للطبع ليس قائما على تطريز الأجزاء ، أو الوشى المنمنم ، أو تنسيق الزهور ، أو ترتيب النقوش والأصباغ ، أو - لنقل بايجاز - سلك الحبات فى عقد .

ولا شك أن النص ينطوى على تمييز بين اللفظ والمعنى ، وأن هذا التمييز انعكاس للنظرة للأشياء والوجود كله ، لا بوصفه روحا وجسدا ، أو معنى ومبنى ، وانفصالا مابين الجانبين فى المفهوم الدينى والعقدى (٧٤٣) ، ولكنه انعكاس لنظرة للوجود تقوم على التمييز بين الطبع المبدع ، ونتاج ابداعه ، قياسا على الصانع الذى يظل متميزا من مادة صناعته ومنتجه ، وهى نظرة تؤسس علاقات ايجابية بين الذات والطبيعة ، لا تفتتح فيها حدود الذات ، ولا تختلط معالمها ، مع بقاء علاقاتها بالطبيعة حية ، ومع الإشارة الواضحة - ذات البعد الاجتماعى والسياسى - الى أن اللفظ والمعنى ، فى عالم من الصراع الجدلى المذهبى ، غير متطابقين ، وأن التطابق بينهما هدف منشود . وهذه هى شهادة النقد المنهجى القديم على علاقة الانسان بالعالم ، وهذه هى محاولته لرأب الصدع .

(ب) نخلص مما سبق الى أن مفهوم الابداع قد لعب دورا كبيرا فى مشروع ابن طباطبا النقدى ، والى أن طبيعة هذا المفهوم كانت تجريبية ، ترى فيه نشاطا للطبع فى انتاج وحدات جمالية متجاوزة يتألف منها النص . وكانت أدوات عملية الابداع معرفية محكومة بما أسماه « كمال العقل » ، وهو ملكة مهيمنة على الفعل الابداعى . أما عن آلية هذا الابداع فكانت حركة من الطبع الى الفكرة الى النظم : تثير ارادة الابداع الطبع فيدفع بالفكرة الى عالم النظم بألفاظه ، وأوزانه ، وقوافيه ، وأصباغه . وحليه .

وعلىنا الآن أن نشرح بنية المشروع النقدى لابن طباطبا العلوى ، ونبين دور مفهوم الابداع الفنى فى تشكيلها .

(٧٤٣) هذا رأى د. محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة - مصدر

سابق - ص ١٨٦ .

لا يوجد عند ابن طباطبا فكرة خصبة واحدة تسيطر عليه ، بل هو يناقش قضايا مختلفة فيصدر فيها مجموعة من الأفكار المتناسبة بين بعضها وبعض ، تتكامل فيما بينها ، وتتعاقب وحداتها تعاقب أحجار البناء وأجزائه . فابن طباطبا يعمل على المستوى الأفقى لبناء النظرية أكثر من عمله على المستوى الرأسى .

والتأمل فى «عيار الشعر» يستطيع أن يميز فيه بين قسمين : أولهما بمنزلة المقدمة النظرية المؤسسة على ملاحظاته التجريبية ، وخبراته الخاصة فى ابداع الشعر ونقده (٧٤٤) ، وثانيهما بمنزلة المتن ، أو التطبيق للنظرية (٧٤٥) ، وهو قسم اجرائى يعتمد على الاختيار من الشعر العربى تدليلا على أفكار نقدية محددة فيما يشبه الاستقراء الناقص . ولعل هذا القسم حقيقة ما أشار اليه من أن عيار الشعر يشتمل على اختيارات شذت عن كتابه « تهذيب الطبع » فلما استفادها رأى اضافتها الى العيار تامة لما بدأه فى التهذيب .

أما عن القسم الأول الذى يقوم مقام المقدمة النظرية فقد عالج فيه نوعين من المشكلات : أولهما - وقد استوفينا عرضه فيما قبل - المشكلات التى لها صلة قريبة واضحة بمفهوم الابداع الفنى ، وتتمثل فى تعريف الشعر ، وذكر أدوات الشاعر ، وآلية الابداع عند بناء قصيدة . وثانى النوعين المشكلات التى تثار بعد انتاج النص ، والتى تتعلق بمشكلة القيمة .

واذا حملنا القسم الذى نرى فيه معالجة للقيمة لأمكننا التمييز بين نوعين من القيمة : القيمة النقدية ، والقيمة المعرفية . أما القيمة النقدية فالمراد بها قيمة النص فى ميزان النقد على مدرج الجودة - الرداءة . يقرر ابن طباطبا أن الأشعار برغم تساويها فى جنس الشعر ، وتشابها فى جملة أمور ، فإنها تتفاوت تفصيلا ، وتتفاضل فى الحسن باختلاف اختيارات الناس وأهوائهم وعلى أساس من اقرار هذا التفاضل يميز بين الأشعار المحكمة ، الأنيقة لفظا ، الحكيمة معنى ، عجيبة التأليف والأشعار المسوّهة المزخرفة التى لا تصمد لنقد الألفاظ والمعانى (٧٤٦) . وأغلب الظن أنه يقصد هنا الاحتذاء بابن قتيبة فى تقسيم الأشعار تبعاً لأحوال ألفاظها ومعانيها فى الجودة والرداءة . ولكنه لم يحكم الاحتذاء هنا ، وسوف يتمه فى موضع آخر .

(٧٤٤) عيار الشعر من أوله حتى ص ٢٥ .

(٧٤٥) العيار من ص ٢٥ الى آخره .

(٧٤٦) العيار ص ١٠ ، ١١ .

أما عن القيمة المعرفية فالمراد بها ما يمكن أن يشتمل عليه الشعر من معارف عن العالم وخبرات الانسان فيه . تتجلى هذه القيمة فيما يقرره من « . أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها . » (٧٤٧) . فالشعر ، اذا ، ديوان ، أو سجل لمعارف ، وعيان ، وتجارب العرب . وكأني به يترجم ما يراد من القول : ان الشعر ديوان العرب ، ترجمة صحيحة ترى في الشعر قيمة معرفية دائمة . ويركز ابن طباطبا على علامتين شعريتين تتحقق بهما هذه الدلالة المعرفية . الأولى هي التشبيه ، ففيه مشاهدات العيان ، وملحوظات عن العلاقات بين الأشياء تماثلا وتخالفا ، كما رأى العرب ذلك (٧٤٨) . والعلامة الثانية هي ما تضمنه الشعر من أخلاق تكشف عما يمكن أن نسميه البناء الأخلاقي للشخصية العربية . يميز ابن طباطبا بين القيم التي تتعلق بالخلق كالجمال والبسطة ، والقيم التي تتعلق بالخلق : ايجابا كالسخاء ، والشجاعة ، والحلم ، وما يتفرع عنها ايجابا من قرى الأضياف ، وقمع الأعداء ، وكظم الغيظ ، وسلبا كالبخل ، والجبن ، والطيش وما الى ذلك . ويشير الى أن هناك علاقات بين القيم يتغير معها ما يمكن أن نسميه « قيمة القيمة » حسنا أو شناعة . فلتلك الخصال ، أو القيم ، حالات تتفاضل فيما بينها في الحسن والشناعة ، فالجود في حال العسر أحسن منه في حال الجدة ، وفي حالة الصحة أحمد منه في السكر ، والبخل من الغنى أشنع منه من المضطر العاجز (٧٤٩) .

وعلى أساس من مشكلة القيمة يضع ابن طباطبا ما يسميه « عيار الشعر » ، وهو الاعتماد على « الفهم الثاقب » ، أو « الفهم الناقد » الذي يميز في الشعر بين الجمال والقبح . وعلى أساس من كلمة « الفهم » ، ومن ظهور فكرة التمييز بين الأضداد التي رأيناها - من قبل - من خصال « كمال العقل » نفهم أن « عيار الشعر » هو « العقل » . والعلة في هذا التمييز الذي يحققه « الفهم الثاقب » أو « العقل الكامل » هو الحواس الخمس في البدن : العين ، الأنف ، الفم ، الأذن ، اليد (٧٥٠) . ذلك أن الكلام اذا كان « منظوما » أو « معتدلا » ، خاليا من « الاضطراب » ،

(٧٤٧) العيار - ص ١٥ .

(٧٤٨) انظر ص ١٦ من العيار حيث تفصيل الفكرة .

(٧٤٩) انظر ص ١٧ - ١٩ من العيار حيث تفصيل الفكرة .

(٧٥٠) لم يخرج ابن طباطبا من هنا الى دراسة عمل الحواس وتألفها وتراسلها في الشعر ، أو الى التمييز بين اللوحات البصرية والروائح ، والطعوم ، والأصوات ، والملامس في التعبير الشعري . ولم يجب عن أسئلة من قبيل : كيف يتكون الشعور بالرائحة في الشعر ؟ .

فإن الحواس ترتاح : « وعلة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب . والنفس تسكن الى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه . » (٧٥١) . فمواقع الشعر من الفهم كمواقع الطعوم ، والأرايح والنقوش ، والايقاع ، واللامس ، والتشبيه هنا يوحى بشعور بالتمايز بين عمل الحواس ، وهو ما سوف يظهر في العلة الثانية من علل الفهم الثاقب . لكن هذا الجانب الحسى يظل جانبا متميزا من فعالية النص . يكمن فيما يسمى « رد فعل حسى » (٧٥٢) . ومن السهل أن نرد هذا الجانب الى المبادئ التجريبية التى ترى فى الابداع نشاطا حسيا ، وان كان هذا النشاط هنا خاضعا لعمل العقل وكماله .

أما العلة الأخرى لقبول الفهم للشعر فهى « موافقته للحال التى يعد معناه لها . » (٧٥٣) . والمراد بالمعنى عنده : المدح ، والهجاء والمراثى ، والاعتذار ، والتحريض ، والغزل والنسيب ، وما الى ذلك من أغراض الشعر . « فاذا وافقت هذه المعانى هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها ، ولا سيما اذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعانى المختلفة فيها ، والتصريح بما كان يكتُم منها ، والاعتراف بالحق فى جميعها » (٧٥٤) . فالفهم يوازن بين المعنى والحال ، يوازن بين معنى المدح مثلا ووجود حال المفاخرة ، وبين معنى الهجاء ووجود حال التبارى ، وبين معنى الرثاء ووجود حال الجزع على المصاب ، والتوافق بين المعنى (الغرض) ، والحال علامة الحسن ، والقيمة تزداد بازدياد الصدق (التوافق) بين ذات النفس من الحال ، والمعانى الفرعية عن المعنى العام (الغرض) التى يصرح بها وتنسب الى النفس .

القيمة بهذا معلقة على جانبين : أحدهما حسى ، والآخر معنوى . (موافقة الشعر للمعنى والحال) ، أو أحدهما تشبيهى ، والآخر (أخلاقي) ، أو أحدهما ديباجة وتأليف ، والآخر معنى وغرض . من هنا يقول ابن طباطبا : « والشعر هو ما ان عرى من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة ، وما خالف هذا فليس بشعر » (٧٥٥) . فكيان النص ، ومناطق القيمة ، فى جانبى : المعنى والديباجة .

وتتصل مشكلة القيمة بمفهوم الابداع اتصالا منطقيا ، فالهدف تنمية الابداع ، والوسيلة هى المعاشة لنصوص من الشعر الجميل ،

(٧٥١) العيار : ص ٢١ .

(٧٥٢) د . محمود الربيعى : نصوص من النقد العربى القديم . ص ٣١ .

(٧٥٣) العيار : ص ٢٣ .

(٧٥٤) نفسه : ص ٢٤ .

(٧٥٥) نفسه والصفحة .

ومشكلة القيمة أساس في تحديد النصوص المختارة ، وتنمية الإبداع .
كذلك تقتضي تنمية الملكة المبدع في ادراك القيمة ، وفي التمييز بين
الجميل والقبيح . ولأن الاتصال اتصال منطقي فإن مشكلة القيمة يظل
لها خصوصيتها واستقلالها عن مشاكل ابداع الشعر السابقة عليها ،
ومشاكل الاختيار الشعري اللاحقة بها . وهذا الاستقلال يظهر لتعاقب
القضايا ، وتجاورها أفقيا .

هنا تكتمل لابن طباطبا المقدمة ، ويبدأ المتن . تكتمل النظرية ،
ويبدأ التطبيق اجرائيا وتجريبيا .

هنا يبدأ القسم الخاص بالاختيار . ويجب أن نقف عند منهجه في
الاختيار ، فهو لا يتبع أسلوب أبي تمام في الحماسة ، أو أسلوب القرشي
في جمهرة أشعار العرب ، فلا يصنف اختياراته طبقا للمعاني والأغراض
كما في الحماسة ، أو في « من غاب عنه المطرب » للشعالبي النيسابوري ،
أو في « ديوان المعاني » لأبي هلال العسكري ، ولا يحرص على القيمة
التاريخية كالقرشي ، لكنه يخلص من مقدمته النظرية الى قضايا ،
لا يحددها تحديدا دقيقا ، ويؤسس عليها اختياراته ، فيؤسس الاختيار
على تصوره لمشكلة القيمة . يبدأ بالحديث عن التشبيه ، وهو فرع القيمة
المعرفية للشعر العربي ، فيمثل لتشبيهات جمعت بين مفردات البيئة
العربية في ألوانها، وصورها ، وحركاتها ، وهيئاتها ، وما الى ذلك (٧٥٦) .
ثم ينتقل الى الحديث عن القيم الخلقية فيخلطها بالمعتقد الأسطوري كما
يظهر في شعرهم ، كأنه يرى أن المعتقد يتحول الى قيمة (٧٥٧) . وهو
في هذا الجزء سلف صالح للمحاولات المعاصرة في وضع تفسير للشعر
العربي على أساس من دراسة المعتقد الأسطوري عند العرب . وما أن
يفرغ من الاختيار على القيمة المعرفية حتى يبدأ في الاختيار على القيمة
النقدية ، فيبدأ بالاختيار على السرقات ، وهي عنده حسن تناول الشعراء
للمعاني المسبوق اليها (٧٥٨) ، وهي فرع للقيمة النقدية ، لأنه فرق بين
نوعين من الشعر أحدهما محكم لفظا ومعنى والآخر مموه مزخرف لا يصمد
للقد ، والشعر القائم على احسان تناول معنى قديم من النوع الثاني اذا
نقد ظهر قدم معناه ولم يعد له فضل الا في الزخرفة والتمويه بما فيهما
من ندوبة . ثم ينتقل للاختيار على الأبيات حسنة الألفاظ واهية المعاني ،
والأبيات حسنة المعاني واهية الألفاظ ، والأبيات حسنة الألفاظ

(٧٥٦) العيار ص ص ٢٥ - ٥٠ .

(٧٥٧) العيار : ص ص ٥٠ - ٦٧ .

(٧٥٨) العيار : ص ص ١٢٣ - ١٣٦ .

والمعاني (٧٥٩) • ويظهر هنا أنه يتحرك في إطار تقسيم ابن قتيبة الرباعي للشعر الى ما حسن لفظه دون معناه ، وما حسن معناه دون لفظه ، وما حسن لفظه ومعناه ، وما ساء لفظه ومعناه (٧٦٠) • ولقد لمس الدكتور شوقي ضيف هذا الأثر لابن قتيبة على ابن طباطبا ، وذهب الى أن الكتاب كله يكاد يكون تفسيراً لفكرة ابن قتيبة (٧٦٠م) ، مما يؤكد قوة هذا الأثر • ويختار ابن طباطبا بعد هذا على أمور كثيرة كالتشبيهات البعيدة ، وزيادة القريحة على العقل ، والتقصير عن الناية ، ومستكره الالفاظ قاقى القوافي ، وحسن القوافي ، والتخلص ، وما يجب على الشاعر تجنبه وما يجب اتيانه • ولا تعدو هذه الموضوعات أن تكون تنمة للموضوعات السابقة ، مع اضافة تذكر بأن هدف الاختيار كله خدمة الابداع ، كما يظهر في التنبيه على أن القريدة (ملكة المبدع) قد تزيد على العقل (العقل في التعبير) فتتخطى شروطه ، وكما يظهر في فكرة حسن التخلص من معنى الى معنى اذ تذكر بفكرة النظم الجامع بين المعاني •

وبهذا فان كتاب « عيار الشعر » قضايا متجاوزة ، متعاقبة ، تتكامل أفقياً ، وتعتمد على خطاب توجيهي ، تقوم بنيته على تصور لمشكلة القيمة ، يؤسس عليه الجانب الاجرائي المتمثل في علم الشعر أو الاختيار ، ويهدف الى تنمية الملكة المبدعة وتوجيهها • فالابداع ، والقيمة ، وتنمية القدرات ، هي القضايا الكبرى في عيار الشعر •

(ج) قد يبدو الخطاب النقدي عند ابن طباطبا خطاباً علمياً خالياً من الانحياز لأي شكل من أشكال الكتابة ، خالياً من أي ميل مذهبي • هذا غير صحيح • وليس صحيحاً كذلك أنه كان ينحاز الى شكل من الشكلين اللذين ظهر التفاضل بينهما في كتابه • أما الشكل الأول فيسمى بالقديم ، وأما الشكل الآخر فهو الحديث • لم ينحز أبو الحسن الى أي من الشكلين ، مع ادراكه الواضح لطبيعة كل منهما • وذهب الى التمييز في كل شكل منهما بين جيده ورديئه ، ودعا الى حفظ ، وتأمل كل منهما دون تفضيل لأحدهما على الآخر ، فقال : « فهذه الأشعار وما شاكلها من أشعار القدماء والمحدثين ، أصحاب البدائع والمعاني اللطيفة ، تجب روايتها والتكثّر لحفظها » (٧٦١) • ومضى ابن طباطبا يضع اختياراته على القضايا التي يريد أن يقررها في عقول المبدعين ، متخذاً هذه الاختيارات من أشعار القدماء والمحدثين جميعاً • ونظراً لأنه كان لا يستقصي جميع

(٧٥٩) العيار : ص ١٣٦ - ١٤٧ •

(٧٦٠) ابن قتيبة : الشعر والشعر - ص ٦٤ - ٦٩ •

(٧٦٠م) د. شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - ص ١٢٤ •

(٧٦١) العيار - ص ١١٠ •

الأشعار التي تصلح شواهد قضاياء فانه كان يجتزىء ببعض الشعر ، ويسمى هذا الاجتزاء « الاستشهاد بالجزء على الكل » (٧٦٢) . فيما يشير الى الاستقراء الناقص . والدارس لشواهد يجد أن القدماء يمثلون القدر الأعظم من هذه الشواهد المختارة المجتزأة من التراث الشعري الذي كان بين يديه . وكان الأعشى أكثر شاعر استشهاد به ، فأورد عنه في سبعة عشر موضعا . يليه امرؤ القيس في خمسة عشر موضعا ، ثم النابغة الذبياني في عشرة مواضع ، ثم الشماخ بن ضرار في ثمانية مواضع ، ثم الفرزدق في سبعة ، ثم حميد بن ثور وذو الرمة في ستة مواضع لكل منهما . ومن الجلي أن المحفوظ الجاهلي أقرب اليه من الأموي ومن المحدث ، وأنه يعجب من الأموي بما كان قريبا من شعر البدو ، فيه صلابة الجاهلية . لكن هذا الإحصاء لا يقطع بانحياز الكلي للقديم ، وإن دل على أنه يجد فيه شعرا جيدا كثيرا .

وها هو يورد قصيدة لأحمد بن أبي طاهر بن طيفور ، وهو كاتب عباسي مشهور ، ثم يقول : « فهذا من الشعر الصنف الذي لا كدر فيه . وأكثر من يستحسن الشعر على حسب شهرة الشعاع وتقدم زمانه ، والا فهذا الشعر أولى بالاستحسان والاستجادة من كل شعر تقدم » (٧٦٣) . وفي هذا التعليق ما يثبت أنه لا يعول في اختياره ، أو في استحسانه ، على شهرة الشاعر ، أو على أن الشاعر من القدماء ، ولكن على عيار الجودة كما عرفه . بهذا يظهر أنه لم ينحز الى أي من الفريقين مع أنه عرف طبيعة الشعر عند كل منهما ، فأوضح أن القدماء « كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للمصدق فيها » ، لهذا كانوا « يحابون بما يثابون ، أو يثابون بما يحابون » أما المحدثون فهم « إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يقربونه من معانيهم ، وبلوغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومضحك ما يوردونه من توادهم ، وأنيق ما ينسجون منه من وشى قولهم دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها » (٧٦٤) . فهناك فارق بينهما لكنه ليس الفارق بين المجيد دوما ، والمسيء دوما . وإذا كان المحدث مطالب بالاعتدال بالقديم والنظر في أشعار القدماء فانما ذلك لأنهم سبقوا الى المعاني ، والمحدث مطالب بأن يبدع في معانيه ، وأن يحسن تناول المعاني المسبوق اليها فيكون له فضل عليها ، وليس الاقتداء

(٧٦٢) نفسه - ص ١٢٦ .

(٧٦٣) العيار ص ١٢٣ .

(٧٦٤) نفسه ص ١٢٣ .

مطلقا « فليس يقتدى بالمسيء ، وإنما الاقتداء بالمحسن » (٧٦٥) . فالفيصل
 - إذا - هو الاجادة لا التقدم في الزمان ، ولكل سقطاته وحسناته .
 الطابع المذهبي للخطاب النقدي عند ابن طباطبا لا يظهر ، اذا ، في
 موقفه من قضية القدماء والمحدثين ، فلقد التزم بالموقف العلمى الذى
 لا يتورط فى صراع المذاهب مكتفيا بشرح طبيعة المذهبين ، راجعا بالمشكلة
 الى جذورها فى الوظيفة الجمالية للنص الأدبى ومدى نجاحه فيها . لكننا
 نستطيع أن نكشف عن الطابع المذهبي فى خطابه اذا حللناه باحثين عن
 المثل الجمالى الأعلى لديه . نجد ذلك فى هذا النص :

« وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما
 يتسق به أوائه مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن
 قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل
 والخطب اذا نقص تأليفها . فإن الشعر اذا أسس
 تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات
 الحكمة المستقلة بذاتها ، والأهشال السائرة
 الموسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه بل يجب
 أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة فى اشتقاقها
 أولها وآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ
 ودقة معان وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر
 من كل معنى يضيفه الى غيره من المعانى خروجا
 لطيفا ، على ما شرطناه فى أول الكتاب ، حتى
 تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا ، كالاشعار
 التى استشهدنا بها فى الجودة والحسن واستواء
 النظم ، لا تناقض فى معانيها ، ولا وهى فى
 مبانيها ، ولا تكلف فى نسجها ، تقتضى كل كلمة
 ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها دقتقرا
 إليها » (٧٦٦) .

ويرى الباحثون فى هذا النص أن ابن طباطبا قد أدرك فكرة الوحدة
 العضوية ، أو أن ما يريد شبيه بما نعينه الآن بوحدة القصيدة أو الوحدة
 العضوية للقصيدة (٧٦٧) . التشابه قائم ، لكن أبا الحسن لم يناد

(٧٦٥) نفسه ص ١٤ .

(٧٦٦) العيار - ص ٢١٣ .

(٧٦٧) انظر د . شوقي : البلاغة تطور وتاريخ - ص ١٢٧ . وانظر د . محمد عبد المنعم

خفاجى : عيار الشعر لابن طباطبا - مقال بمجلة الشعر - القاهرة - ع ١٢ - ١٩٧٨ م -
 ص ١٠٥ .

« بوحدة الموضوع » ، وليس فى النص إشارة الى « وحدة الجو النفسى » . ولم يدخل أبو الحسن على القصيدة من مدخل علم وظائف الأعضاء كما تفعل فكرة الوحدة العضوية . ولم يقل شيئاً عن النمو العضوى للتجربة الفنية فى القصيدة : لكنه يطالب بما أطلق عليه الدكتور عبد القادر القط « مبدأ الاستواء » . وقد صرح بهذا فى قوله « كالأشعار التى استشهدنا بها فى الجودة والحسن واستواء النظم » . ويظل هناك ظل من الفارق الدلالي بين مبدأ الاستواء عند ابن طباطبا ، وذات المبدأ كما استخرجه الدكتور القط من الجدل بين أنصار أبى تمام وأنصار البحتري الذى سجلاه الآمدى فى كتابه « الموازنة » . المراد بالاستواء فى هذا الجدل تقيض تفاوت الشعر بين الحسن والقبح ، فأبو تمام كان يعلو فى بعض الأبيات من القصيدة ، يتخللها أبيات ساقطة مسفة . أما البحتري فكان شعره وسطاً بين العلو والسفول ، لكنه كان مستوياً لا يجمع بين الطرفين المتفاوتين (٧٦٨) . أما استواء النظم فى كلام العلوى فله معنى مختلف بعض الشيء اذ يعنى : انتفاء تناقض المعانى ، وضعف المباني ، وتكلف النسيج ، مع ترابط الكلمات (التعبيرات) . أما الوحدة العضوية فهى خطوة بعد مبدأ الاستواء ، تطوره ، وتؤسس عليه ، ولا تتناقض معه ، ولا تتساوى فى نفس الوقت .

ابن طباطبا لا يرى القصيدة أعضاء متوحدة فى جسم ، بل يراها من خلال فكرة العقد المنظم . القصيدة أجزاء مطلوب تنظيمها وتنسيقها والربط بينها . وتصبح أفضل كلما يكون الربط قوياً مستوياً ، كأنها كلمة واحدة ، أو كأنها « مفرغة افراغ » . ويوضح لنا فكرة « الافراغ » الرجوع الى موضع سابق فى الكتاب ، حيث يدعو الشاعر الى أن يديم النظر فى الأشعار حتى تلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، فتظهر نتائج ذلك فى أشعاره « فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارئة من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب عن أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ، ويغمض مستبطنه » (٧٦٩) فالافراغ جمع لأصناف معادن ، أو لمختلف سيول ، أو لأنواع طيب . هذا المعنى يفضى بنا الى فكرة العقد المنظم . القصيدة حبات منظمة من الجواهر ، يجب ألا تتناقض حباتها جودة وزدادة ، أو تفاوتاً فى الحجم ، أو أن يكون سلكها الناظم ضعيفاً ، أو معقداً ، أو لا يساعده على تعليق الحبات (الكلمات - التعبيرات) بعضها ببعض .

(٧٦٨) انظر الفصل الخاص بالاستواء عند د. عبد القادر القط - مفهوم الشعر عند العرب - دار المعارف - ١٩٨٢ م - ص ٢٠٠ - ٢١١ .
(٧٦٩) العيار - ص ١٤ .

ولاشك أن عبد القاهر الجرجاني اعتمادا على تصوره للنظم قد دعا الى شكل جمالى شبيه بما دعا اليه ابن طباطبا . لكن عبد القاهر يرى فى هذا النظم دليلا الى نظم مواز للمعانى النفسية ، يؤول الى قضية عقلية . أما العلوى فكان يرى أن أمور النفس ، وأمور البيئة تتحول الى مكونات للقصيدة ، تذوب فيها ، ولا يبقى الا حبات منظومة ، علينا أن نتأمل جمالها . القصيدة فى النهاية حقل من الزهور لا مرآة تعكس سمات الطبع المبدع .

واذا راجعنا القضايا التى أسس عليها ابن طباطبا اختياراته نجدها تمثل الاطار التحليلي الذى يتأمل من خلاله بلاغيات النص وجمالياته - التشبيهية ، حسن تناول المعانى المطروقة ، الألفاظ ، المعانى ، الحكاية ، الايماء المشكل ، القافية ، التخلص ، الاغراق ، هاتيك هى أبواب البلاغة التى يحلل النص اليها .

وابن طباطبا بهذا يناصر شكلا محددا من أشكال الكتابة ، له صور فى القديم ، وله صور فى الحديث ، ولا ينحاز به الى أى من الجهتين ، لكنه يظل منحازا لشكل خاص من الكتابة يحافظ على أسس القديم كله ، ويفتح الباب لاجتهادات الجديد ، لكنه يظل بين قدر محدود من المحافظة ، وقدر آخر من الجديد ، يتجاهل الامكانيات غير المحدودة لتشكيل الكتابة الشعرية ، وينتهى به الأمر الى الانحياز الكامل لنمط وسطح ، ويغلق الباب أمام احتمالات المستقبل التى يستطيع الابداع أن يفجرها . وأن يقتحمها ، بلا حدود .

حازم القرطاجنى

(أ) عول حازم القرطاجنى تعويلا كبيرا فى كتابه : « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » على فهمه الوظيفى للابداع الشعرى ، فانتتهت عناوين جميع المناهج (الأبواب) التى ينقسم اليها بعبارة « من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها » ، لم يقلت من هذه العبارة منهج واحد . والدلالة الواضحة لها أن جميع مسائل البلاغة ، وقضايا الأدب ، تستمد قيمتها من أنها تفضى بالمبدع الى التأثير فى النفوس ايجابا أو سلبا . أما الايجاب فبدفع النفس الى طلب الشئ أو حبه ، وأما السلب فبدفعها الى الهرب منه أو كراهيته . وليس هذا الفهم الوظيفى الا مظهرا من مظاهر الفهم التجريبي للابداع .

وليسست هذه العبارة فى عناوين المناهج العلامة الوحيدة على حضور مفهوم الابداع الفنى فى جميع أجزاء الكتاب ، لكن حازم قد خص الابداع بمنهجين فى قسمين من كتابه تخصيصا مباشرا . ففي القسم الثانى الخاص بالمعانى جعل المنهج الثانى فيه خاصا بطرق اجتلاب المعانى ، وفكرة الاجتلاب ذات صلة حميمة بفكرة الابداع . وفى القسم الثالث الخاص بالنظم جعل المنهج الأول فيه خاصا بالابانة عن قواعد الصناعة النظمية والمآخذ التى هى مداخل اليها ، وما تعتبر به أحوال الصناعة فى جميع ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها . واذا لاحظنا أن كلمة النظم دلالتها مستغرقة تماما فى مفهوم الابداع (٧٧٠) ، فسوف يظهر أن القسم الثالث كله حميم الصلة بفكرة الابداع مستغرق فيها . ولم يصلنا القسم الأول من لكتاب ، والراجع أنه خاص بالألفاظ . وليس مستبعدا أن يكون هذا القسم المفقود مشغولا بالابداع اللفظى الى حد بعيد . أما القسم الرابع - وهو فى الطرق الشعرية - فانه مرتبط بتصوير حازم لمراحل الابداع ارتباطا قويا . وبهذا يظهر أن الدور الذى يلعبه

(٧٧٠) يرى د . منصور عبد الرحمن أن النظم عند حازم شامل للصناعة الشعرية كلها . انظر له : مصادر التفكير النقدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى - الأنجلو المصرية - ١٩٨٠ م - ص ٨٨ .

مفهوم الابداع الفنى فى بناء مشروع حازم النقدى والبلاغى دور مركزى.
أساسى .

ومع تركيز النظم على المنهج الثانى من القسم الثانى ، والمنهج الاول من القسم الثانى ، فى سياق تحليل بنية الخطاب النقدى عند حازم بوصفه خطابا منهجيا ، يظهر لنا أن حازما كان يعول على الفهم التجريبي للابداع الذى يؤول فيه الى نشاط طبعى صناعى ، ويهيب بعلم نفس الملكات لفهم جانبه النفسى ، وبالتصور البيئى الجغرافى القديم لفهم جانبه الاجتماعى .

ولقد لاحظ الدكتور عاطف جودة اتباع حازم للمنهج النفسى القائم على فكرة الملكات ، ورأى فيه نظرة جشططية ، ونزعة ترابطية آخذة بفكرة التجارب والملاحظات المنفصلة ، المبنية على قانون التداعى وما ينتظم من مبادئ الزمان والمكان والعلية ، فى اطار مذاهب المفكرين المسلمين فى العصر الوسيط ، وفى سياق الأخذ بأفكار نفسية وأخرى فلسفية ، تؤول الى مراكز الأعصاب وقوى الملكات ، والاهتمام بتقويم الوقائع الجزئية ، واعتماد الادراك الحسى أصلا لما ينشئ خيال الشاعر من صور وتراكيب ، بحيث يكون التخيل تبعا للادراك ، فان لم يكن الموضوع المتخيل قد أدرك من قبل ، يخيل بأحواله اللازمة من حيث هى حسية مشهودة (٧٧١) . وفى هذا المام دقيق بالخطوط العامة لمنهج حازم فى فهم الابداع .

وأول علامات عناية حازم بالملكة دعوته الى التعليم ، مستدلا على دعوته بأن العرب المشهورة بجودة الطباع « لنشئهم على الرياضة واستجداد المواضع وانتجاع الرياض العواذب » كانت لا تستغنى عن التعليم والرواية والدربة (٧٧٢) . وفى هذه الدعوة احتفال بتنمية الملكة ، وأخذ بالتفسير البيئى الاجتماعى ، فالبيئة الصعراوية أنشأت العرب على الرياضة والتنقل والحلول بالمواطن الجميلة ، والملكة بهذا تتكون بيئيا ، وتنمو صناعيا بالتعلم .

وحازم مهتم بطرق المعرفة بما توجد المعانى معه حاضرة منتظمة فى الذهن ، فيدرس مهيئات وأدوات وبواعث نظم الشعر التى يتم تحصيلها

(٧٧١) د. عاطف جودة : الخيال : مفوماته ووظائفه - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ١٨٠ ، ١٨٨ - ١٨٩ . ولقد ذهب الى أن حازم فى نظريته فى الخيال الفنى لم ينته الى تصور واحد متسق مع نفسه ، لأنه كان شديد التردد بين النظرة الجشططية والنزعة الترابطية ، والواقع أنه موقفه محسوم بلا تردد ، والأرجح أنه كان كثير التردد « على » سيكولوجية الملكات بما فيها من ترابطية وشئ من الجشططية ، لا التردد « فيها » (٧٧٢) حازم : منهاج البلغاء - تح : الحبيب بن خوجة - مصدر سابق - ص ٢٧ .

بيئيا بالنشء فى بقعة معتدلة الهواء حسنة الوضع ، طيبة المطاعم ، أنيقة المناظر ، وبالتزعرع بين الفصحاء • وفكرة الهواء المعتدل ، وفكرة الصحراء ، لهما امتداد فى التقسيم الهليومورفى للكون الى عناصر : الماء والهواء ، والتراب ، والنار • ومهيئات الشعر عند حازم اثنان : الطبع والتعلم • وأدواته تنقسم الى علوم الألفاظ وعلوم المعانى • وبواعثه تنقسم الى اطراب والى آمال • ويحتاج هذا كله الى ثلاث قوى : حافظه ، ومائزه ، وصانعة (٧٧٣) • ويبدو أن بناء كتاب حازم يعتمد أصلا على تصور أدوات الشعر ، وبواعثه ، وقواه • فلعل القسم الأول يغطى علوم الألفاظ ، أما الثانى ففى المعانى ، وأما الثالث ففى قواه النظامية ، وأما الرابع فمع خضوعه لتصور حازم لمراحل الابداع فهو يغطى تحول بواعث الشعر الى أغراض للقول ، وطرق فيه •

والنظم عند حازم « صناعة آلتها الطبع » ، وكلمة الآلة تكشف الفهم الأدوى الوظيفى للطبع • أما الطبع فهو « استكمال للنفس فى فهم أسرار الكلام » ، وفى هذا علامة واضحة على الفهم النفسى للابداع • أما الاستكمال فهو تحصيل علم تنشأ عنه قوة على الصوغ والابداع بحسبه عملا • فمفهوم القوة ، أو الملكة ، يجمع بين العلم والعمل فى اهاب واحد • واتساقا مع التعويل على علم نفس الملكات يعلق حازم النفوذ فى مقاصد النظم وأغراضه « بقوى فكرية واهتمامات خاطرية » هى بالاجمال عشر قوى (٧٧٤) • والقوة الأولى من العشر هى القوة على التشبيه فيما لا يجرى على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجرى على السجية ويصدر عن قريحة • ولقد نوه حازم بهذه القوة فى موضع آخر ، وأشار الى أن النفوس لا تكاد تميز بين المطبوع من المتطبع ازاءها (٧٧٥) ، وهى اشارة تؤذن بأن المراد بها قدرة المبدع على تلبس حالة ليست له على الحقيقة ، كأن يبدو صاحب النسيب كأنه فقد محبوبه حقا وان لم يفقد محبوبته ، أو لم تكن له واحدة • أما القوة العاشرة فهى المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر الى نفس الكلام وبالنسبة الى الموضع الموقع فيه الكلام • وهذه هى القوة الوحيدة من العشر التى يورد فيها احدى القوى الثلاث الضرورية للابداع : الحافظة ، والمائزة ، والصانعة • أما القوى الثمانى الباقية فتتدرج مع مراحل الابداع من تصور الكليات الى تصور صورة القصيدة ، الى تخيل المعانى ، والى ملاحظة وجوه تناسبها ، الى التهدى الى العبارات الحسنة ، الى وزنها ، الى الالتفات والخروج من حيز الى آخر ، الى تحسين

(٧٧٣) نفسه - ص ٤٠ - ٤٣ •

(٧٧٤) انظر تفصيلها مع تعريف النظم فى النهاج ١٩٩ - ٢٠١ •

(٧٧٥) نفسه - ص ٣٤١ •

ووصل الفصول والأبيات . وفي الامكان اظهار دور القوة الصناعية والقوة المائزة في كل مرحلة من هذه المراحل - ان لم نقل قوى وليست مراحل . فكان هذه القوى التسع - باستثناء العاشرة - قوى فرعية عن القوى الثلاث الكبرى ، وان لم يحدد كيف يفترعها عن القوى الكبرى . حتى القوة المباشرة يمكن القول انها قوة فرعية وليست القوة المائزة الكبيرة . وبغض النظر عن عدم تحديده حازم لمنطقه في التفريع فاننا نفهم أنه يرى فيها قوى فرعية تتعلق بالنظم فحسب ، والنظم مقيد بالألفاظ - كما يرى حازم في موضع آخر (٧٧٦) - بمعنى أنه المستوى من الابداع الذي يحول القوى الى كيانات لفظية . ومن الجدير بالابراز أن القوى التي تقوم على النظم تندرج من الكل الى الأجزاء بما يكشف عن مظهر من الجشطلتية لا ينكر .

وفي موضع ثالث يورد حازم نمطا مختلفا للقوى ، اذ يقرر أن للشاعر المروي أربعة مواطن :

- ١ - قبل الشروع في النظم فالغناء فيه لقوة التخيل .
 - ٢ - في حال الشروع فالغناء فيه للقوة الناطقة تعيينها اللغة وجودة التصرف .
 - ٣ - عند الفراغ والغناء فيه للقوة الملاحظة تعيينها حفظ النظم وجودة التصرف .
 - ٤ - بعد الفراغ بتراخ عن زمان القول يستكمل معاني النظم وأغراضه ومقاصده بمعان خارجة عنه والغناء فيه للقوة المستقصية المتفتنة ويعينها حفظ المعاني والتواريخ وضروب المعارف (٧٧٧) .
- أما عن قوة التخيل فهي القوة الأولى من القوى العشر للمنظم . أما القوة الناطقة فلعلها القوى الثماني التالية ، ولعل هذه القوى تساوي القوة الصناعية من القوى الكبرى ولعلها القوة العاشرة من النظم . أما القوى المستقصية المتفتنة فتبدو فرعا من القوة الصناعية بالذكر لأن المروي تتكون له هذه القوة على نحو خاص لشدة اهتمامه باستقصاء القول ، واستيفاء الأقسام ، وحسن الالتفات والخروج من معنى الى آخر .

ومن الممكن أن تخرج من دراسة قوى الابداع عند حازم بأنه قد تصورهما تصورا غير دقيق أو متماسك ، وهذا غير صحيح . حازم قد ميز بين القوى الكبرى بما لا يحتاج الى شرح . أما عن تفريعاتها فانما هي

(٧٧٦) نفسه - ٣٦٣ .

(٧٧٧) نفسه - ص ٢١٤ .

ترجع الى مفهوم القوة • انها ملكة تتحصل عن علم ودربة لتصل الى العمل •
فاذا وجه المروى اهتمامه بمعارف محددة نشأت له قوى مبدعة خاصة •
فالملكة يلمح فيها حازم عن بعد امكانية النشوء والارتقاء والتنوع معا ،
معلقا هذا كله على العلم والدربة • فحازم لا يريد أن يضع بناء دقيقا للقوى
حتى لا يفسد جوهر القوة من حيث هي ملكة ناشئة عن تحصيل •

وقد نسرع فنقول ان حازما يتأثر خطى ابن سينا فى القول بالملكات •
الواقع أن هناك اختلافا بين حازم وابن سينا • فحازم لم يتوغل فى تقسيم
النفس الى نباتية ، وحيوانية ، وانسانية • ولم يرد النباتية الى قواها ،
الغاذية والمنمية ، والمولدة • ولم يرد الحيوانية الى قواها المحركة والمدركة •
ولا تجد عنده تحليلا للقوى المحركة الى نزوعية شهوانية أو غضبية ، أو الى
فاعلة تنبعث فى الأعصاب والعضلات • ولم يشغل حازم نفسه بالتمييز
بين القوة المدركة من خارج وهى الحواس الخمس ، والقوى المدركة من
باطن وهى المحس المشترك ، والخيال أو المصورة ، والمتخيلة أو المفكرة ،
والوهمية والحافظة أو الذاكرة (٧٧٨) • ولا يتقصى حازم قوى النفس
الناطقة التى تناظر قوى النفس الحيوانية ، أو النظرية التى تتدرج فى
مراتب هرمية للعقل النظرى من العقل الهولانى ، الى العقل بالملكة ، الى
العقل بالفعل ، الى العقل المستفاد (٧٧٩) ، حازم لا يستفرقه هذا كله
قد يسلم به ، لكنه مشغول باضافة يضيفها الى ابن سينا والى أرسطو من
قبله • فقد أشار الى أن أرسطو يستقى كلامه عن الشعر من شعر اليونان
المختلف عن شعر العرب اختلافا جوهريا ، والى أن ابن سينا قد حاول
أن يستنبط قوانين الشعر من شعر العرب ولغتهم ، أما عن حازم فقد ذكر
« من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار اليه أبو على
ابن سينا » (٧٨٠) • وفى هذه الجملة اشعار بأنه يضيف الى ابن سينا
الكثير محاولا أن يلتزم بالاطار الذى وضعه أستاذه •

من الخطأ ، اذا ، أن نلتمس فهم بناء القوى عند حازم برده الى
ابن سينا • الأصوب أن نلتمسه برده الى تصور حازم للابداع الفنى •
لقد طرح حازم ثلاث قوى : الحافظة ، والمائز ، والصناعة ، لأن الابداع

(٧٧٨) انظر د • محمد عاطف العراقى ، دراسات فى مذاهب فلاسفة المشرق - دار
المعارف - ط ١٩٧٢ م - ص ٦٠ - ١٧٦ - وانظر د • جابر عصفور : الصورة الفنية
فى التراث النقدى والبلاغى - ص ٢٨ - ٢٣ •
(٧٧٩) انظر : د • محمد السيد نعيم ود • عوض الله جاد حجازى فى الفلسفة الاسلامية
وصلاتها بالفلسفة اليونانية - ط ١ - ص ٢٣٦ - ٢٣٨ •
(٧٨٠) المنهاج - ص ٧ - وقد نوه د • منصور عبد الرحمن باضافة حازم الى ابن سينا
وأرسطو • انظر مصادر التفكير النقدى والبلاغى - ص ٧٣ - ٧٤ •

منده - في المستوى العام الذي يشمل لحظات الإنتاج وما قبلها وما بعدها -
يحتاج الى تعلم (حفظ) لا قيمة له الا اذا انتهى الى القدرة على تمييز الشعر
الجميل (قياسا على المحفوظ المختار) من الشعر الرديء ، مما يولد القدرة
على انتاج شعر جميل .

أما عن قوى النظم العشر فهي تابعة لتصوره لمراحل الابداع ، فكلما
تتولد صعوبة تتولد قوة خاصة بحلها . كذلك الأمر مع قوى الروية فهي
قوى خاصة لحل الصعوبات الخاصة بالمروين . فالمعرفة بالقوى تتولد عن
ممارسة المعرفة التجريبية بالشعر وأحواله . وحازم يتدرج في المعرفة من
العام الى الخاص . فيبدأ بالقوى الثلاث الكبرى ، وهي قوى شخصية ،
تمثل سمات للطبع ، وهي شبيهة بالجانب النظري من الابداع . أما قوى
النظم فهي قوى عملية تتعلق بلحظات الانتاج . وقوى الروية أشد
خصوصية من قوى النظم لتعلقها بنوع محدد من مشكلات الابداع .

ومن الواضح أن بناء القوى عند حازم متصل بآليات الابداع لديه .
تعتمد هذه الآليات على ركيزة من المحفوظ ، والحركة فيها تنتقل من
الحفظ الى التمييز الى الانتاج . والتعويل على الذاكرة منطلقا للحركة
تعويل ملحوظ . ولقد لاحظ الدكتور جابر عصفور أن ذاكرة الشاعر عند
حازم أشبه بالأدراج التي تترتب فيها الأشياء وتحفظ فحسب (٧٨١) .
وهذا صحيح بالنسبة للحافظة ذاتها . لكن المحفوظ سرعان ما يصبح
مادة لقوتى التمييز والصناعة فيفقد سكونه في الأدراج ، ويصير الابداع
كله انتاجا لكلام من كلام - أو كما يقول الجماليون المعاصرون : ان الشعر
يصنع من الشعر (٧٨٢) . فالشاعر بفضل قدرته على التشبيه بما ليس
فيه (وهذا مناط وصفه بالكذب) يستحضر أجمل ما قاله الشعراء في
غرضه ، يجده في حافظته تفاريق مبثوثة في أشعارهم ، « فيحضر ما كان
بهذا الوصف في خاطره ، ويسلط الفكر والتصور على استبانة الطرق
التي من أجلها حسن الكلام في منحاه وأسلوبه ومنزعه . فاذا استبان
تلك الطرق ... استظهر بالقوة على التشبيه على انتهاج مثل تلك الطرق
في كلامه ، ونصب ما قام بخاطره من تصورها تمثالا يصوغ كلامه بحسبه
ومنوالا ينسج نظامه عليه » (٧٨٣) . وربما أضاف الشاعر شيئا لم يقله
أحد قبله ، تهدي اليه بقدرته الخاصة . ومع هذا يظل الابداع انتاج كلام

(٧٨١) انظر د . جابر عصفور : الصورة الفنية - ص ٩٧ . والنظر عبارة حازم التي

استقى منها د . عصفور هذا الوصف في المنهاج ص ٩٥ .

(٧٨٢) د . مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي - دار الأندلس - ط ٢ - ١٩٨١ م -

ص ٢١٥ .

(٧٨٣) المنهاج : ص ٣٤٢ .

من كلام ايجابيا بمحاكاة النماذج الجميلة ، وسلبيا بادراك النقص فيها ،
والمساحات التى لم يتحرك فيها خيال الشعراء قبله فيرودها . وآلية الابداع
تظل حركة من الحفظ الى الصنعة بوساطة القدرة على التمييز .

ولقد وقف الدكتور منصور عبد الرحمن عند تعليق حازم على وصية
أبى تمام للبحثرى وخرج من هذا التعليق بأن الابداع الشعري عند حازم
يتم على مراحل : الأولى : مرحلة التهيؤ ، والثانية : مرحلة الفكر ، والثالثة :
مرحلة التعبير عن الأفكار الجزئية ، والرابعة مرحلة توزيع العبارات على
فصول القصيدة ، والخامسة : مرحلة اخراج هذه الأفكار والمعاني فى
توب مناسب من الوزن (٧٨٤) . وقد يكون هذا التقسيم صحيحا ، وان
لم يكن شاملا على الأقل للمرحلة التى ذكرها حازم - فى موضع آخر -
بعد فراغ الشاعر بتراخ عن زمان القول .

والتأمل الدقيق لتعليق حازم يكشف عن أنه لم يقصد تقسيم مراحل
الابداع عموما ، لكنه خطاب توجيهي للشاعر « اذا قصد الروية » ، فهو
حديث عن الروية فحسب لا عن الابداع بجميع أنماطه . وحازم فيه
مشغول بحركة المبدع من الحفظ الى الصنعة ، وان كانت قوة التمييز
ليست ذات حضور كاف فى هذا الموضع . والشاعر عند حازم « اذا اعتد
ما أمره به أبو تمام من اختيار الوقت المساعد واجمام خاطر والتعرض
للبواعث على قول الشعر والميل مع خاطر كيف مال فحقيق عليه اذا
قصد الروية أن يحضر مقصده فى خياله وذممه والمعاني التى هى عمدة
له بالنسبة الى غرضه ومقصده . . الخ » (٧٨٥) فحركة الابداع ، واشتغال
الجدوة ، انما يبدآن باستحضار الكامن المحفوظ من المعاني التى هى عمدة
الغرض .

ولا ينكر من يتعرض لتحليل الخطاب النقدي عند حازم أنه يتضمن
تتابعاً زمنياً للابداع ، نلمسه فى تقسيمه المتدرج لقوى النظم ولقوى
الروية . وهذا التحليل الرأسى أو الزمنى ملموس فى قوى الروية على
نحو خاص فى عبارات من مثل : « قبل الشروع فى النظم » ، و « فى حال
الشروع » ، و « عند الفراغ » ، و « بعد الفراغ بتراخ عن زمان
القول » . وأحوال المخياين عند حازم : « ثمانية لكل واحدة فى زمان
مزاولة النظم مرتبة لا تتعدها » (٧٨٦) . وبعد أن يوردها يقول : « فعلى

(٧٨٤) د . منصور عبد الرحمن : التفكير النقدي والبلاغى عند حازم القرطاجنى -
ص ٣٤٥ ، ٣٤٦ .
(٧٨٥) النهاج : ص ٢٠٤ .
(٧٨٦) نفسه - ص ١٠٩ .

هذا النحو من الانتقال أصل منشأ الشعر » (٧٨٧) • لكن حازما مع هذا التحليل الزمني لم يضع تقسيما نهائيا لمراحل الابداع بسبب شعوره بأن أنماط الابداع تتنوع ، فصناعة « مؤلف الكلام كصناعة النسيج تارة ينسج بردا من يومه وتارة حلة من عامه ، ولكل قيمته • وانما يظن أن ليس بين أنماط الكلام هذا التفاوت من جهل لطائف الكلام وخفيت عليه أسرار النظم » (٧٨٨) فهناك نمط يقع في يوم ، وآخر في عام ، وفي الأول لانكاد نستوضح التتابع الزمني ، فبراعة الطبع قد تعفى بسرعه على هذا التمايز دون أن تلغيه •

كذلك فان التداخل بين القوى الثلاث الكبرى : الحافظة ، والمائزة ، والصناعة ، وما بينها من علاقات لا تنفذ ، يجعل تحليل آلية الابداع على المستوى الأفقى الذى تتجاوز فيه هذه القوى لا يكشف بوضوح عن دور كل منها على مستويات النص الكبرى : اللفظ ، والمعنى ، والنظم ، والطرق الشعرية •

كما أن تمييز حازم بين نمطى الابداع الكبيرين : البديهة ، والروية مسئول عن عدم تحويله لادراكه الزمني للابداع الى تقسيم حاسم لمراحل الابداع •

وبالاجمال فان علم نفس القوى مناط تفسير حازم للجانب النفسى من الابداع • لكن هذا الجانب النفسى ليس بمعزل عن الجانب الاجتماعى • فمفهوم الملكة له أصول ممتدة فى الجغرافيا البيئية • فالملكة من بعض الوجوه حصيلة ظروف البيئة بهوائها المعتدل ، ومناظرها الجميلة ، والمشاق والمناعم التى بها • وفى هذا السياق يضع حازم تفسيراً اجتماعياً لبناء القصيدة :

« لما كان الحنين الى المنازل المألوفة أحق البواعث بأن يكون السبب الأول الداعى الى قول الشعر ، وكان الشاعر يريد أن يقيم المعانى المحاكية لهم فى الأذهان مقام صورهم وهيئاتهم فانهم احبوا أن يجعلوا الأقاويل مرتبة ترتيباً يتنزل من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم على أساس أن المجموعات بالنسبة للسمع كالترتيبات للبصر فيكون اشتغال الأقاويل

• (٧٨٧) نفسه ص ١١١

• (٧٨٨) نفسه والصفحة

على تلك المعاني التي تحاكي الأحباب مشبهها
لاستهمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله
بها وأن تجعل تذكر له . ويكون ما بين المعنى
والقول من الملابسة مثل ما كان بين الساكن
والمتسكن « (٧٨٩) »

فالقصيد أبيت لأن الباعث الأكبر للشعر هو الحنين إلى البيوت .
والحنين في البيت من القصيدة مثل المحبوب في البيت من بيوت الناس .
ومن الواضح أن الباعث هنا ذو نشأة اجتماعية برغم طبيعته النفسية .

وبنشأة الملكة نفسيا واجتماعيا يبقى النص . وحين يقول حازم :
« يجب أن تكون المبادئ جزلة » (٧٩٠) ندرك أن قوة المبادئ ظهور لقوة
الطبع في النص من جهة الأسلوب . وحين يقول عن المنحى الشعري :
« فان نسبة الكلام المقول فيه إليه نسبة القلادة إلى الجيد ، لأن الألفاظ
والمعاني كاللآلى ، والوزن كالسلك ، والمنحى الذى هو مناط الكلام وبه
اعتداه كالجيد له » (٧٩١) . ندرك أن الشعر جمع لبلاغيات ، أو نظم
لحبات عقد . فكان حازم قد استوعب في فهم الابداع الجانبين : ظهور
سمات الطبع في النص كمناط للابداع ، وجمع الأصباغ معا كمظهر للبراعة .
وهذه الثنائية سوف تظهر بأشكال كثيرة في خطابه النقدي ، فالغرض ،
مثلا ، الذى تدار حوله القصيدة يجب أن يكون قويا لأنه أفق ظهور سمات
الطبع قوة وضعفا ، أما المعانى المفترعة عنه التى ليست منه على الدقة فيجب
أن تكون جميلة أو تحسينا للصياغة لأنها أصباغ وحلى . فمن بنية الابداع
تنكشف ملامح بنية الخطاب النقدي عند حازم من جهات كثيرة .

(ب) لعله قد ظهر بجلاء أن مفهوم الابداع يلعب دورا كبيرا في
بناء الخطاب النقدي لحازم ، وأنه يؤول إلى فهم شامل ، أو فلسفى ، يجمع
بين الاعتداد بقوة الطبع وتجلياتها في النص ، والاعتداد بالأصباغ البلاغية
التي يتألف من حباتها النص . ومن هنا نستطيع المضى نحو النظر في

(٧٨٩) المنهاج - ص ٢٤٩ - ٢٥٠ . ولقد سبق حازم بهذا الرأى بعض المستشرقين
في ذهابهم إلى أن القصيدة تتألف من أبيات متجاوزة متناثرة لأن أبيات الحى وخبامه
حول الشاعر متناثرة . انظر : د . منصور عبد الرحمن : التفكير النقدي والبلاغى - ص ٤٠٨
ومصادره هناك .

(٧٩٠) المنهاج - ص ٣٠٥ . أضف إلى ذلك قول حازم بفكرة طبقات الشعراء وتقسيمه
لهم إلى ثلاث طبقات ص ٢٠١ - ٢٠٢ ويتفق مع هذه النقطة ما أشار إليه الدكتور منصور
عبد الرحمن من أن حازما « يتخذ من الابداع في التشبيه مقياسا يبين عن ذكاء صاحبه
وحدة خاطره » التفكير النقدي والبلاغى - ص ٢١٩ .
(٧٩١) المنهاج - ص ٣٤٢ .

تحليل بنية الخطاب النقدي عند حازم ، والكشف عن طبيعة دور مفهوم
الابداع الفني في بنائه .

وعندما ننظر في المستوى الافقى لمشروع حازم النقدي والبلاغي
يستوعب الانتباه ظاهرة غريبة تتمثل في التزامه تكاملا تربيعيا لأفكاره .
فالكتاب ينقسم الى أربعة أقسام ، والأقسام الثلاثة التي وصلتنا ينقسم
كل منها الى أربعة مناهج ، ولا يستبعد أن يكون القسم المفقود من أربعة
مناهج بالمثل . وهناك شواهد أخر من التربيع متناثرة في الكتاب . وليس
مستبعدا أن يرجع هذا الحرص على التربيع الى نوع من الأخذ بفكرة العلل
الأربع . فاللفظ يمكن أن يعد علة مادية للشعر ، والمعنى علة غائية ،
والنظم علة صورية ، والطرق الشعرية علة فاعلة لأنها طرق الشعراء في
الشعر . ومع ما في هذا القياس من تجاوز شيء من التحلل فإنه غير
مستبعد تماما . وما يضعف هذا التصور بحق هو صعوبة تحقيقه في
مناهج كل قسم . وحازم لا يقدم لنا أى عون فيما وصلنا منه لترجيح
هذا الاحتمال . وتزداد الصعوبة حين نلاحظ أن موضوعات الأقسام
الأربعة تتدرج من الجزئى (اللفظ) الى الكلى (المعنى) ، فالنظم ، فالطرق
الشعرية (بينما نجد القسم الرابع « فى الطرق الشعرية » - مثلا - يتدرج
من الكلى الى الجزئى : من الجدة والهزل الى الأغراض ، الى الأساليب ، الى
المنازع . وهذا كله يجعل التربيع فى كتاب حازم ظاهرة لا نملك لها
تفسيرا حاسما . والمستطاع أن نقول ان حازما يبدأ باللفظ ثم المعنى
طبقا للتصور اللغوى الذى يفصل بينهما ، ثم ينتقل الى النظم وهو الوحدة
التركيبية منهما ، ثم ينتقل الى الطرق الشعرية تفريعا على النظم لأن هناك
طرقا متعددة فى ايقاع النظم . ومهما كان التفسير الذى ترجع اليه ظاهرة
التربيع هذه فان التكامل بين الموضوعات بحيث تغطى جوانب الاهتمام
النقدي بالشعر ظاهر لا ينقض . وهناك أصالة واضحة من حازم فى طرح
قضايا كتابه . لا يضع حازم فصولا يلخص فيها أقوال النقاد ، ويعلق
عليها ويجعلها تدور على الموضوعات المتداولة بينهم ، لكنه يضعها طبقا
لمنهجة الخاص بتربيعيته غير الواضحة .

أما على المستوى الرأسى الاستبدالى فان هناك طائفة من المبادئ
الخصبة طفقت تظهر هنا وهناك فى كل مسألة يواجهها . ويمكننا حصر
هذه المبادئ فى مفهومين : مفهوم الكلام ومفهوم الطرق الشعرية . أما
مفهوم الابداع الفنى فلم يكن مصطلحا واضحا يستخدمه حازم ، ففى
حديثه عن المعانى تحدث عن «اجتلاب» المعانى مشيرا الى فكرة الابداع بلفظ
الاجتلاب . وفى القسم الثالث استخدم مصطلحا آخر هو « النظم » .

فمفهوم الابداع الفني نتوصل اليه بطريق التحليل انطلاقا من التسليم بأن الخطاب النقدي لا مفر من صدوره عن تصور ما للابداع الفني مهما كانت درجة وضوحه ، أو حضوره ، أو دقته .

ويصدر حازم في مفهوم الكلام (الخطاب) عنده عن فهم وظيفي فيقول :

« لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس الى تفاهمها بحسب احتياجاتهم الى معاونة بعضهم بعضا على تحصيل المنافع وإزالة المضار والى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها وجب أن يكون المتكلم يبتغى اما إفادة المخاطب ، أو الاستفادة منه » (٧٩٢)

فالخطاب في هذا النص دليل موظف لإفادة أو استفادة لتأدية أو اقتضاء ، وهو تابع من حاجة بشرية . وبطريق التركيب بين التأدية والاقتضاء من جهة ، والمتكلم والمخاطب من جهة أخرى يتركب أقسام ستة من الخطاب :

- ١ - تأدية خاصة .
- ٢ - اقتضاء خاص .
- ٣ - تأدية واقتضاء معا .
- ٤ - تأديتان من المتكلم والمخاطب .
- ٥ - اقتضاءان منهما .
- ٦ - اقتضاء المتكلم وتأدية المخاطب على جهة السؤال والجواب (٧٩٣) .

فيهذا تقسيم الخطاب على أساس من وظيفته . أما تقسيمه بحسب « ما يؤديه » سواء كان إفادة أو استفادة ، أى بحسب طريقة الخطاب في أداء وظيفته فهو قسمان : « قسم فيه الاستدلال ، وقسم الاستدلال فيه » (٧٩٤) . وعلى غموض هذا التقسيم فإننا نستطيع أن نشرحه بأنه تمييز بين ما هو استدلال ، وما هو غاية نستدل لها . ولنعرض على ذلك مثالا صناعيا نضعه : فإذا قلت : « أرى الحقيقة واضحة وضوح الشمس »

(٧٩٢) المنهاج : ص ٣٤٤ .

(٧٩٣) نفسه : ص ٣٤٥ - ٣٤٦ .

(٧٩٤) المنهاج : ص ٣٤٥ .

فإن الافادة هنا هي وضوح الحقيقة ، أما فعل الرؤية ، وتشبيه الحقيقة بالشمس الواضحة ، فهما استدلالان عليها . لم يضرب حازم هذا المثل لكنه يعين على فهمه . ويعين على تبين صدى قسمة الابداع اللذين أشرنا اليهما من قبل ، فالافادة تعكس فعل الطبع بجميع سماته ، أما الاستدلال فهو أصباغ وتحسين وصنعة .

ومن الجدير بالتنبيه أن قول حازم بالافادة أو الاستفادة لا يعنى ايمانه بحضور المتكلم والمخاطب فى القول حضورا قويا ، فالتركيز على القول نفسه بوصف الافادة موضوع تشكل القول . يقول حازم :

« والحيلة فيما يرجع اليه القول والى المقول
فيه وهى محاكاته وتخيله بما يرجع اليه أو بما
هو مثال لما يرجع اليه هما عمودا هذه الصناعة ،
ومما يرجع الى القائل والمقول له كالأعوان
والدعائم لها » (٧٩٥) .

فحازم صريح فى أن القول فوق القائلين ، فالقول عمود الصناعة ، أما القائل والمقول له فينزاحان فى خطابيه النقدي الى مستوى الأعوان والدعائم . أما « ما يرجع اليه القول » فهو الغرض أو الافادة ، وهى فى المثال الصناعى السابق « وضوح » الحقيقة . أما « المقول فيه » ، فهو موضوع القول - أو « جهته » بمصطلح حازم - أى « الحقيقة » ذاتها . وأما التخيل « بما يرجع اليه » فهو استخدام لفظى الحقيقة والوضوح ، وأما التخيل « بما هو مثال لما يرجع اليه » فهو « الشمس » مثالا وتشبيها للحقيقة ، وفعل « الرؤية » مثالا على الوضوح . فالنص حافل بالثنائيات ، وكلها تفضى بنا الى ثنائية الأصل - الثانوى . وحازم يقرر أن القول جوهر وعمود الصناعة ، أما المتكلم والمستقبل فأعوان ودعائم أو ثانويات . القول جوهر الاهتمام بافادته (غرضه) ، وبموضوعه (جهته) والتخيل الذى لاذ به حازم طويلا مجال نشاطه هو ميدان القول الفسيح بما فيه من أصلى وثانوى .

وبالاجمال فالخطاب عند حازم أربعة أركان :

(الافادة) ما يرجع اليه القول (الغرض)

↑ ↓
↑ ↓
المقول له القائل

(الموضوع) المقول فيه (الجهة)

(٧٩٥) نفسه : ص ٣٤٦ .

ومن العجلى أن مخطط الخطاب الذى نضعه تلخيصنا لحازم يستدعى مخطط الخطاب فى العلم الحديث عند رومان جاكوبسون . والامر المفيد فى فهم حازم ، من وجهة نظر تخطيط جاكوبسون ، هو التركيز والالحاق على تحليل الرسالة فى ذاتها ، واقتراع الوظيفة الجمالية للرسالة عن دور الأسلوب ، وطريقة التبليغ ، واردة التأثير الفنى ، كما هم فيها . لكن تحليل حازم غير ملم بفكرة السياق ، أو فكرة الشفرة ، أو ملاحظة قناة الاتصال ، أو الرابط النفسى الذى يسمح بإقامة الاتصال بين المرسل والمستقبل (٧٩٦) .

ويظهر من النص السابق لحازم أن فكرة المحاكاة والتخييل جزء لا يتجزأ من مفهوم الخطاب عنده . ومنذ فسر الفارابى المحاكاة الأرسطية بالتخييل (٧٩٧) ، ومنذ أذاع ابن سينا كلمة التخييل مقترنة بالمحاكاة (٧٩٨) ، ودون الالتفات الى اضافة ابن رشد التشبيه الى التخييل لما فى التشبيه من معنى المحاكاة (٧٩٩) ، أصبح الطريق ممهدا لحازم ليستعمل كلمة التخييل مقترنة بكلمة المحاكاة ومفسرة لها (٨٠٠) . وحب المحاكاة عند حازم غريزة (٨٠١) ، وفى هذا عود الى فكرة الوفاء بالحاجات البشرية التى كانت أساس فهمه الوظيقى للخطاب . ولأنها غريزة فان النفوس تلتذ بتخييل الصور المستقبحة اذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هى أمثلة له (٨٠٢) . أما السبب فى حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية (اللغة الأدبية) فان الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكا (تأثيرا) للنفوس لأنها أشد افصاحا عما به علة الأغراض الانسانية (٨٠٣) . والافصاح ههنا يشير - كما هو واضح - الى التخييل . من هنا نقول ان فكرة التخييل مشوبة بفكرة التبيين التى أعطاها الجاحظ اهتمامه . والاشارة هنا الى الأغراض الانسانية تؤوب بنا الى فكرتى الافساد والاستفادة السابقتين . ووجه تميز الأقاويل الشعرية أن محصول ما عداها ايقاع تعريف أو تصديق ، أو اثبات شئ

(٧٩٦) انظر فى تحليل جاكوبسون للخطاب د . صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى - الأنجلو المصرية - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ص ٣٨٣ - ٣٨٥ . وقارن ب د . تمام حسان : الأصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ م - ص ص ٣٨٦ - ٣٨٧ .

(٧٩٧) د . عاطف جودة : الخيال : مفوماته ووظائفه - ص ١٤٨ .

(٧٩٨) نفسه - ص ١٥٥ .

(٧٩٩) نفسه - ص ١٥٦ .

(٨٠٠) د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى والبلاغى - ص ٢٧٨ .

(٨٠١) المنهاج : ص ١١٦ .

(٨٠٢) نفسه : ص ١١٧ .

(٨٠٣) نفسه : ص ١١٨ .

أو إبطاله ، أو التعريف بماهيته وحقيقته ، بما لا تشتد علقته بالأغراض
أو لا تكون علقته بالجملة (٨٠٤) . ويتوقف تأثير المحاكاة في النفوس على
حسب :

- ١ - ما تكون عليه درجة الابداع في المحاكاة .
- ٢ - وما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها .
- ٣ - وما تكون عليه النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها (٨٠٥) .

ولقد عده حازم - اتساقا مع موقع التخيل من نظرية الخطاب
بوصفه افادة أو تبين - الشعر كلاما مخيلا موزونا مختصا في لسان
العرب بالتفنية ملتئما من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ،
لا يشترط فيها - بما هي شعر - الا التخيل . وذهب الى أن التخيل
يقع في اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، والأسلوب جميعا ، والى أن تخيل
المعنى من جهة اللفظ هو التخيل الضروري ، وسائر التخيلات أكيدة
ومستحبة وليست ضرورية (٨٠٦) . وفي هذا عود الى ثنائية الأصلي
والثانوي السابقة في مفهوم الكلام . ومن هذه الثنائية تميزه بين التخيل
الأول وهو تخيل المقول فيه بالقول (أي تخيل الموضوع المستهدف نفسه)
وهو يجرى مجرى تخطيط الصور وتشكيلها ، والتخيلات الثانوي وهي
تخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه
وأسلوبه ، وهي تجرى مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب
والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها (٨٠٧) . فالأصل في ذلك كله
ثنائية مستويي الخطاب ، التي تنبع بدورها من ثنائية الطبع - الصنعة
في مفهوم الابداع الفني ، تلك النقيضة دائمة التوتر .

ولقد قسم حازم أحوال المخيلين في التخيل (الابداع - التبيين -
انتاج الدلالة) الى ثمانية أحوال مرتبة زمنيا :

- ١ - تخيل المقاصد الكلية ،
- ٢ - تخيل طريق وأساليب المقاصد ،
- ٣ - تخيل ترتيب المعاني في الأساليب ،

(٨٠٤) نفسه : ١١٩ - ١٢١ والمراد « بالجملة » كل ما هو كلي في القول .

(٨٠٥) المنهاج : ص ١٢١ .

(٨٠٦) نفسه : ص ٨٩ .

(٨٠٧) نفسه : ص ٩٣ .

٤ - تخيل تشكّل المعانى فى عبارات تقوم فى الخاطر . وهذه
(أربع) أحوال فى التخاييل الكلية تقع كلها فى الذهن .

٥ - تخيل المعانى معنى معنى بحسب الغرض ،

٦ - تخيل زينة المعنى .

٧ - فى الوزن ،

٨ - فى سد ثلمات الوزن . وهذه أحوال التخاييل الجزئية (٨ : ٨) .

وبالمقارنة بقوى النظم العشر يظهر توازيهما وتساويهما الى حد كبير .
وأحوال التخيل لا ينقصها القوة الأولى من القوى العشر وهى القوة على
التشبيه فيما لا يجرى على السجية بما يجرى عليها ، لأن تخيل المقاصد
الكلية يكون بها . أما القوة المائزة حسن الكلام من قبيلته ، فواضح أنها
قوة مستقلة ، لأن قوة التخيل فرع القوة الصانعة من القوى الثلاث
الكبرى .

وهذا التوازي والتساوى علامة على الصلة القوية بين فكرة التخيل
كجزء ، وفكرة الخطاب ككل من جهة ، وفكرة الابداع الفنى من جهة أخرى .
وما انفصال الكلى والجزئى (مع تربيعهما) فى أحوال التخيل الا علامة
انفصال الأصلى والثانوى فى الخطاب ، والطبع والصناعة فى الابداع ،
فمحاولة التوفيق لم تلغ النقيضة .

لقد استخدم حازم مفهومه للكلام فى جميع مناهج الكتاب ، واشترط
فى جميع مستوياته : اللفظ ، والمعنى ، والنظم ، والأسلوب ، التأثير فى
النفس بملاءمتها أو منافرتها ، وجعل التخيل مفتاحا لحل قضايا البلاغة
والنقد بما فى ذلك مسائل العروض والقوافى .

وحظ مفهوم حازم للطرق الشعرية مثل حظ مفهومه للكلام ، فظهر
هنا وهناك فى الكتاب فى تضاعيف مسائله وقضاياها . وحازم يتحدث
عنها فى كل موضع بوصفها طرقا للشعر ، أى أنه يراها طرقا للرسالة
ذاتها لا للمرسلين . هذا الفهم يتسق مع تركيز حازم على تحليل القول
الذى أشرنا اليه من قبل .

وطرق الشعر تتدرج فى مناهج أربعة : الأول فى التمييز بين الجذ
والهزل ، والثانى فى فنون الأغراض ، وفيهما يستخدم حازم مصطلح
« طرق الشعر » . أما الثالث ففى « الأساليب الشعرية » ، والرابع فى

« المنازع الشعرية » ، وعلى اقترايه فيهما من المرسلين إلا أنها تظل أساليب
ومنازع الشعر . وطرق الشعر تشمل الأمور الأربعة المتدرجة من الكلى
الى الجزئى .

أما التمييز بين الجذ والهزل فهو التفسير العربى لتمييز أرسطو
بين الكوميديا والتراجيديا ، وكما فسر العرب المحاكاة الأرسطية بفكرة
التخييل والتشبيه ، وهو تحويل للمفهوم اليونانى الى مفهوم عربى ، فإن
التمييز بين الجذ والهزل يتحول بالتراجيديا والكوميديا الى ثنائية تناسب
الشعر القائم على المدح والهجاء ، والتعازى ، والتهانى . ولقد انتهى حازم
فى دراسته لفنون الأغراض الى أن « . . . أمهات الطرق الشعرية أربع :
وهى التهانى وما معها ، والتعازى وما معها ، والمدائح وما معها ، والأهاجى
وما معها ، وأن كل ذلك راجع الى ما الباعث عليه الارتياح ، والى ما الباعث
عليه الاكتراث ، والى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا » (٨٠٩)
فتصور طرق الشعر ليس بمعزل عن البواعث من حيث تشير الى مفهوم
الابداع الفنى .

ويميز حازم فى حديثه عن الطرق الشعرية بين طائفة من
المصطلحات . يقول حازم :

« لما كانت الأغراض الشعرية يوقع فى واحد
منها الجملة الكبيرة من المعانى والمقاصد ، وكانت
لتلك المعانى جهات فيها توجد ومسائل منها
تقتضى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال
وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى
وما جرى مجرى ذلك فى غرض النسيب ، وكانت
تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة
من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد فى المعانى
صورة وهيئة تسمى الأسلوب ، وجب أن تكون
نسبة الأسلوب الى المعانى نسبة النظم الى
الألفاظ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار
فى أوصاف جهة من جهات غرض القول
وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة . فكان
بمنزلة النظم فى الألفاظ الذى هو صورة كيفية
الاستمرار فى الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة

عن كيفية النقلة من بعضها الى بعض وما يعتمد
فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب « (٨١٠) .

أما الأغراض فهي أمهات الطرق الشعرية الأربع السابقة . وهي
أكبر من المعاني لأن المعاني تقع فيها ، وهو ما يدل على أن المعنى مصطلح
مقصود على دلالات الجمل وليس شاملا لجميع أبعاد الدلالة . ولكل معنى
مقصد ، فالمعنى الواحد قد يقع فيه مقاصد مختلفة ، لذا فالمعنى بدوره
أكبر من المقصد . واستمرارا للانتقال من الدوائر الأكبر الى الأصغر
الواقعة فيها يشير النص الى الجهة . والمراد بالجهة الأشياء المقصود وصفها
أو الاخبار عنها كالمحبوب ، والخيال ، والطلول ، ويوم النوى . وكعادة
حازم في التقسيم الثنائي يقسم الجهة - في موضع آخر - الى ضربين :
أحدهما مقصود لنفسه متعلق بغرض القول ، والآخر متعلق بشيء متعلق
بالغرض (٨١١) . وفي هذا عود الى ثنائية الأصل والثانوي ذات العمق
في مفهوم الابداع الفني .

ريستمد حازم مفهوم الأسلوب من مفهوم الكلام ، فيذهب الى أن
الكلام ثلاثة أنواع بحسب أنواع النفوس : فمنه ما يوافق أغراض النفوس
الضعيفة ، ومنه ما يوافق أغراض النفوس الخشنة ، ومنه ما يوافق أغراض
النفوس المقبلة على ما يبسط أنسها (٨١٢) . فاذا لاحظنا أن الضعف ،
والخشونة ، والاقبال على الأنس ، سمات للطبع ، نرى أن الأسلوب
مظهر لكون النص مرآة تعكس سمات الطبع . وعلى أساس من هذه
الأساليب الثلاثة يتركب عشرة أنحاء من الأساليب « يختلف الناس فيما
تميل بهم أهواؤهم اليه من ذلك بحسب اختلاف طباعهم » . وهذه الأساليب
العشرة هي :

- ١ - أن يكون أسلوب الكلام مبنيًا على الرقة المحضة .
- ٢ - أو على الخشونة المحضة .
- ٣ - أو على المتوسط بينهما .
- ٤ - أو على الرقابة ويشوبه بعض ما هو راجع الى الأسلوب الوسط .
- ٥ - أو على الوسط ويشوبه بعض ما هو راجع الى الرقة .
- ٦ - أو بعض ما هو راجع الى الخشونة .

(٨١٠) نفسه : ص ٢٦٣ .

(٨١١) المنهاج : ص ٢١٦ .

(٨١٢) نفسه : ص ٣٥٤ .

٧ - أو يكون مبنيا على الخشونة ويشوبه بعض ما يرجع إلى الأسلوب الوسط .

٨ - أو على الرقة ويشوبه بعض الخشونة .

٩ - أو على الخشونة ويشوبه بعض الرقة .

١٠ - أو يكون مبنيا على الأسلوب المتوسط ويشوبه بعض ما هو راجع إلى الطرفين (٨١٣) .

وقد استقبح حازم الثلاثة الأخيرة ما لم يكن كل طرف من النقيضين المجتمعين فيها منصرفا إلى غير ما انصرف إليه الآخر . ويظل الأسلوب في جميع هذه التراكيب مجالا لظهور سمات طبع المبدع ومزاجه .

وإذا عدنا إلى النص الذي نقرأه الآن والذي افترعنا الحديث عن الأسلوب منه ، نجد حازما يقول : « ان الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة » . ويدل الفعل « يحصل » على أن مراد حازم الحديث عن الآلية التي يتحقق بها الأسلوب من حيث يكون إشارة إلى طبع المبدع ومزاجه . فإذا كانت كيفية أوصاف أغراض القول وجهاته خشنة ، أو رقيقة ، أو وسطا بينهما ، كان الأسلوب وفقا للكيفية . وهذه الكيفية مقيدة بفكرة « الاستمرار » . هذه الفكرة تشير إلى ثبات سمات الطبع وتكرارها . ومن هنا نفهم قول حازم : ان الأسلوب صورة وهيئة تحصل للنفس ، فهي مردودة إلى القدرات العقلية للنفس أو ملكاتها . والنظم مثل الأسلوب صورة أو هيئة تحصل للنفس عن كيفية الاستمرار ، لكنه معلق بالنقلة بين الألفاظ ، أما الأسلوب فمعلق بالنقلة بين المعاني . ولعل تقييد النظم باللفظ هو ما يجعله : « صناعة آلتها الطبع » ، فاللفظ الصناعة كالصناعة قريب من الحقل اللغوي لمصطلح « اللفظ » . وعلى وجه العموم يظل الأسلوب والنظم يؤولان إلى سمات الطبع . ويظل فهم حازم للأسلوب بعيدا عن الفهم المعاصر له في علم الأسلوب . يظل بعيدا بعدم المامه بفكرة الانحراف المعياري ، أو بفكرة البصمة . ويظل بعيدا بتصوره الأسلوب شيئا من امكانات الشعر . فحازم يحلل طرق الشعر وأنجاه تحليلًا منطقيًا ينتهي إلى عشرة أقسام . يعتمد في تحليله على ثلاثية : الرقة - الخشونة - الوسط . ثم يقلب هذه الثلاثة على محورين : الأسلوب المحض والأسلوب المبنى على ما يرجع إلى الأسلوب المحض . هذان المحوران أخذ - من جديد - بشنائية الأصلي (المحض) و الثانوي

(الراجع الى المحض) ، وهي ثنائية عريقة في مفهوم الابداع : وعلى أساس هذا التقليب يحلل حازم الشعر الى عشر صور ممكنة فالأساليب - اذا - ممكنات ، أو طرق ، للشعر . واذا كان الأسلوب يفضى الى الطبع ، فإن الطبع بالمثل ينحل الى ذات الصور العشر . فالطبع رقيق ، أو خشن ، أو وسط ، والثلاثة يتقلبون بين السمة المحضة والسمة الراجعة الى المحضة . فتقسيم حازم كقطعة العملة الأسلوب وجه ، والطبع وجه ثان فيه . والأمور كله تحليل لطرق الشعر لا لحرية المبدع وتواجده في اللغة ، أو لبنية النص وعلاماته .

واذ يقول حازم ان للمعاني « جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى » فان الفعلين « توجد » و « تقتنى » يشيران الى أحد مفاهيم حازم ذات الأهمية ، وهو مفهوم المأخذ . وحازم يهيب في شأن المأخذ بتصوره للكلام . يقول :

« واذا قد تبين أن الكلام يهيب للقبول من جهة
ما يرجع اليه وما يرجع الى القائل وما يرجع الى
المقول فيه والمقول له فواجب أن يعلم أن للكلام في
كل مأخذ من تلك المأخذ التي بها تفتقر النفوس
لقبوله هيئات من جهة ما يلحقه من العبارات
وما يتكرر فيه من المجموعات الدالة على مأخذ
مأخذ من ذلك . فربما أدى الاطراد على نحو من ذلك
الى تكرار يستثقل ويزول به طيب الكلام » (٨١٤) .

فأركان الكلام الأربعة متواجدة في هذا النص : القائل ، والمقول له (السامع) ، والمقول فيه (الجهة ، أو الموضوع) ، والمقول به (طرق انتاج الدلالة أو الغرض) . والمأخذ هو طريقة الابداع اللفظي من هذه الجهات . فالمأخذ من الأخذ ، ويعنى موضع الأخذ أو الاستلهام ، فصلته بالابداع قائمة ، ولعل هذه الصلة السر في شيوع كلمة الأخذ في باب السرقة بمعنى الاستلهام . أما عن لفظية المأخذ فتظهر في أمثلة حازم . يمثل على المأخذ من جهة القائل بالاكثار من ضمير المتكلم في الشعر . ويمثل على المأخذ من جهة السامع بالاكثار من صيغ الأمر ، ومن جهة المقول به على الاكثار من الأوصاف والتشبيهات وضمير الغيبة . ويشير الى أن العرب تحب تنويع الضمائر (٨١٥) . وتظهر لفظية المأخذ من قوله ان للكلام في المأخذ هيئات من جهة ما يلحقه من العبارات وما يتكرر فيه من

(٨١٤) النهاج : ص ٣٤٧ .

(٨١٥) نفسه : ص ٣٤٧ - ٣٤٨ .

المسموعات ، فالهيئات هيئات لعبارات ومسموعات . ومن الواضح أن فكرة الهيئة أو الصورة ذات صلة بالادراك ، وتجريد المحسوسات ، وسائر مسائل القدرات النفسية ، فهي متفقد لظهور الأساس النفسى للابداع فى نفس حازم عن المآخذ . ولقد حرص حازم على ربط المآخذ بفهمه الوظيفى للابداع فقال مرة : ان النفوس تغتر بها لقبول الكلام للمآخذ ، وقال مرة أخرى : انها قد تستثقلها بالاطراد والتكرار . فكان حازم يريد تأثير الكلام فى النفس بملاءمتها أو منافرتها .

وتبقى لنا فكرة حازم عن « المنازع » . وحازم يؤسس مفهوم المنزع على مفهوم المآخذ ، فهو « الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء فى أغراضهم . . . » والمعنى على ذلك أن « ينزع » بالكلام الى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرها ، أو تعجبها ، أو تشجوها ، حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك . فالمنزع تعامل مع المآخذ بهدف التأثير الإيجابى فى النفس . ويمثل حازم لمناع الأغراض بمنزع عبد الله بن المعتز فى خمرياته ، والبحترى فى طيفياته (٨١٦) . وواضح أن منزعيهما فى توجيه الكلام الى جهة طريفة .

والمنزع أيضا : « كيفية مأخذ الشاعر فى بنية نظمه وصيغة عباراته . . . » وهذا المام بمستويين آخرين : النظم ، واللفظ ، بالإضافة الى الأغراض . ويمثل حازم لمنزع النظم هذا بمآخذ أبى الطيب المتنبى فى توطئة صدور الفصول للحكم التى يوقعها فى نهايتها ، وقد اختص المتنبى بالاكثار من هذا المنزع والاعتناء به .

والمنزع - بوجه العموم - « لطف مأخذ فى عبارات أو معان أو نظم أو أسلوب » (٨١٧) . والمراد باللفظ تلك الكيفية الدقيقة فى المآخذ المؤثرة فى السامع . وتحقق تلك الكيفية بأخذ « جهة » للقول غير معتادة فيه ، أو بتركيب مذاهب جديدة من الشعراء المختلفين كل مذهب فى جهته (٨١٨) . ومن الواضح أن الابداع هنا معض « تصرف » أو « سلوك » جوهري عقلى . فالابداع فى الطريق الأول تصرف قائم على أخذ « جهة » جديدة للقول ، كما أخذ أبو نواس الخمر جهة جديدة بديلة عن الطلل الجديدة القصيدة . والابداع فى الطريق الثانى قائم فى « التركيب » ، أو « الهيئة الحاصلة عن كيفيات المآخذ » التى يوردها الشاعر فى قصيدته . فاذا ذكر الخمر أخذ بمنزع ابن المعتز ، واذا عقبه بالطيف أخذ بمنزع

(٨١٦) المنهاج : ص ٣٦٥ .

(٨١٧) المنهاج : ص ٣٦٦ .

(٨١٨) نفسه والصفحة .

البحتري ، واذا ختم بحكمة وطا لها بمنزعه أبي الطيب . والأمر هنا محض سلوك كالسابق ، وهذا مظهر لتجريبية التصور الحازمي للإبداع . أما الإبداع بمعنى الكشف الجمالي للعلاقة بين الإنسان والعالم فليس المراد عند حازم . ومنازع الشعراء في المعاني مقيدة بمفهوم المعنى عند حازم ، وهو معلق بدلالة الجملة . يظهر هذا التعليق حين يقول ان « المعنى اذا تصور وكان صحيحا ساغ أن يستعمل في الكلام المصوغ على قوانين العرب ، وان لم يكن لذلك المعنى نظير في كلامهم » (٨١٩) . فالمعنى دلالة ذهنية ، يشترط فيها امكان التصور ، ويشترط الصحة ، حتى يوضع على قوانين الكلام المعروفة في علوم اللغة ، مما يلقي بظله على مفهوم الإبداع في آخر الأمر . فمحصلة هذا الفهم للمعنى أن الإبداع عمل ذهني يدور في عالم الممكنات ، فالمعنى مقيد بشيئين : امكان التصور مما يجعله ممكنا ، وصحته مما يجعله واقعا ، فكأن الإبداع تحقيق لممكن من ممكنات الواقع ، أو هو حركة من الممكن الى الواقع ، ومن القوة الى الفعل ، وهو بهذا كشف تجريبي عن ممكنات الواقع ، وهو تصور قريب من روح الوضعية المنطقية .

وليس المراد عند حازم من هذا المنهج في البحث أن يتبع ابن سينا في اثر أرسطو الأفلوطيني ، لكنه انما يأخذ من ابن سينا ذلك المنطق العقلي الدقيق الذي يعلو على صراعات المذاهب الى رحاب « الطبيعة » ، لا بالعودة الى سمات الطبع كما يحاول الذين يرون الإبداع تحقيقا لسمات الطبع في مرآة النص ، ولا بالاستغراق في تجريد أصباغ النص وتفتيته اليه كما يحاول الفريق الآخر ، ولكن باللأم بين دور الطبع والطبيعة الخاصة للنص ، وتأکید التوافق بين الجانبين . ويرسم حازم بما يحاوله صورة للعلاقة بين الإنسان والعالم ، يصبح فيه الإنسان جزءا من العالم « الطبيعي » ، ويمنطق الإنسان كما منطلق الفلاسفة الطبيعة . والغاية من أنسنة الطبيعة ، وطبعنة الإنسان - اذا صح التعبير - على أساس من العقل ، هي تأكيد أهمية أن يقام العقل حاكما على عالم الصراع الطائش في ظل الظروف التي عاشها حازم ابان الهجرة الاسلامية الكبيرة من الأندلس الغاربة الى المغرب الممزق .

(ح) وخلاصة ما سبق أن بنية الخطاب النقدي عند حازم مركبة تركيبا دقيقا في مستواها الأفقي ومستواها الرأسي . ومفهوم الإبداع الفني يقع في مركزها . ويحتل مفهوم حازم عن الخطاب مكانا كبيرا . وتفرعت عنه مفاهيم عديدة خصبة . ولعب مفهوم الإبداع دورا كبيرا في

القضايا المختلفة التي تناولها حازم . وآل هذا المفهوم الى تصور مركب من العناية بالطبع المبدع الى العناية بالنص وأصباغه .

واذا كان المستوى المهيمن على الخطاب النقدي عند حازم هو المستوى العلمي فإن علينا أن نكشف عن المستوى المذهبي المزاح في خطابه النقدي الى الأطراف . ولقد اهتم حازم بأن يصحح للناس الأفكار النقدية الشائعة بينهم (٨٢٠) ، مما يمثل حوار المنهج العلمي مع الأفكار الأولية العامة عن الفن ، لكنه في نفس الوقت ، وبسبب من موقفه التوفيقى ، أبقى على تأثيرات بها بعيدا عن مركز خطابه النقدي . وليس من غايتنا الآن أن نبرز هذه الجوانب الأولية ، فلنكتف بابراز الجانب المذهبي .

واذا كانت الشواهد التي يلجأ اليها الباحث تفصح عن شيء من ميوله فلقد درس الدكتور منصور عبد الرحمن شواهد حازم وسجل ملاحظاته عليها . ومن ذلك أن مجموع ما تمثل به حازم مائتان وستة وثمانون بيتا . ولم يقف حازم في استشهاده عند أعلام الشعراء بل تخطاهم أحيانا الى المغمورين . ورأى الدكتور عبد الرحمن في هذا ارتقاغا الى درجة البحث المجرد والفكر الحر ، وبحثا عن الجمال في الشعر حيث كان ، واستقلالا في الرأي دون مجازاة للناس في تقديس أسماء بعينها . وأوضح أن حازم ولع ببعض الشعراء يذكرهم كثيرا ، ويورد لهم كثيرا ، وفي طليعتهم : المتنبي ، ومهيار الديلمي ، وأبو نواس ، وابن المعتز ، وابن الرومي ، وأبو تمام (٨٢١) .

اضافة الى ما سبق نشير الى تنويه حازم بمهيار الديلمي (٨٢٢) ، وتنويهه بأبي الطيب المتنبي في أكثر من موضع (٨٢٣) . ولقد ذهب الى أن أئمة الشعراء القادرين على جمع أجود منازع الشعراء في الأغراض المختلفة هم : الشريف ، ومهيار ، وابن خفاجة (٨٢٤) . بل انه ليميل مع الشعراء المتأخرين على المتقدمين حيث يرى أن الزمان المتأخر فيه من المسماني ما ليس في الزمان الأول ، وفيه من البواعث على القول قدر أوفر (٨٢٥) . وفي هذا كله ميل من حازم مع شعر الصنعة والبديع .

(٨٢٠) انظر المنهاج : ص ٨١ ، ٨٦ - ٨٨ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ٢١٢ ، ٢٧١ .

(٨٢١) د. منصور : مصادر التفكير - ص ١٠٨ .

(٨٢٢) المنهاج : ص ٣٤٢ .

(٨٢٣) انظر مثلا ص ٣٦٣ من المنهاج .

(٨٢٤) نفسه ص ٢٤٣ .

(٨٢٥) نفسه ص ٣٧٨ .

ولقد ميز حازم بين نمطين من الابداع : المرتجل ، والمروى .
« وماخذ القول في الارتجال قريبة سهلة لكون ضيق الوقت يمنع من بعد
المذهب في ذلك » (٨٢٦) . بينما يرى في الروية أن « المباحث فيها كثيرة
والمذاهب فيها بعيدة لكون الزمان فيها يتسع لطلب الغايات المستطاعة من
بناء الكلام على ما قدمته من أصناف محاسن الألفاظ والمعاني وابداع النظم
والتأنق في احكام الأسلوب » (٨٢٧) . وعبارته تكشف عن تقدير أعظم
لشعر الروية على الارتجال . ومن الجدير بالملاحظة أن الروية معروفة في
الشعر القديم كما في المتأخر . لكنها شائعة في المتأخرين على الخصوص ،
لأنهم يعولون على الصنعة والتعلم . فحازم - على الأرجح - يفضل شعر
الروية على الارتجال بغض النظر عن الزمان .

ويميز حازم بين أنماط أقوال البديهة ، وأنماط أقوال الروية على
أساس من تقاليد المستقصى والمقترن مع الاثبات والنفي . والاستقصاء
تتبع صفات الشيء المقول فيه اللاتقة بغرض القول . والاقتران قرن المعاني
المتعلقة بالشيء الموصوف مع آخر متعلقة به على سبيل تشبيه ، أو تعليل ،
أو احالة ، أو تعليل ، أو تميم ، أو غير ذلك . ولا شك أن هذين المحورين
عود الى ثنائية الأصلي والثانوي .

وتنتهي توافيق حازم الى أربعة أنماط لأقوال البديهة : مستقص
غير مقترن ، ومقترن غير مستقص ، وغير مقترن أو مستقص ، ومستقص
مقترن . وأفضلها المستقصى المقترن ، وأدناها غير المستقصى أو المقترن (٨٢٨) .
لكن حازم يعود فيرى أن المستقصى المقترن - اذا حقق القول - قليل
الوقوع في الارتجال (٨٢٩) . فأنماط البديهة عند التحقيق ثلاثة ورابعها
ممكن فرضا وقليل واقعا . أما الروية فأنماطها ثلاثة : المستقصى المقترن ،
والمقترن غير المستقصى ، والمستقصى غير المقترن : « والنمط الأول هو
العريق في طريق الروية » (٨٣٠) . فحازم - اذا - يرى أن أعلى الشعر
الذي يستقصى موضوعه ويحسن قرنه بأشياء أخر ينتمى الى شعر الروية .

ويجب الحذر من الظن أن حازم يريد بالروية الشعر المحدث الخارج
على تقاليد القصيدة العربية الموروثة من الجاهلية ، فهذا غير صحيح .
ومصادق ذلك تمييزه بين الشعراء المقصدين والشعراء المقطعين : والمقصدون

-
- (٨٢٦) نفسه ص ٢١٣
 - (٨٢٧) نفسه ص ٢١٤
 - (٨٢٨) النهاج : ص ٢١٣
 - (٨٢٩) نفسه : ص ٢١٣
 - (٨٣٠) نفسه والصفحة

هم الشعراء القادرون على النفوذ من معاني جهة الى معاني جهة أو جهات بعيدة منها دون تشتت أو ضعف في أي منها ، وشعرهم بعيد المرامي ، يتفق بقوة العارضة ، ومعانة الطبع ، وكما تصرف الفكر ، وهم المقتدرون على تعليق بعض المعاني ببعض واجتلابها من كل مجتلب . أما من لا يقوى على أكثر من أن يجمع خاطره في وصف شيء بعينه مكتفيا بما يتعلق بالموصوف مباشرة دون ما يتعلق بشيء ذي علة بالموصوف ، فهذا لا يقال فيه بعيد المرامي في الشعر ، وهؤلاء هم المقطعون من الشعراء (٨٣٠) .

ومن الواضح أنه يقيم تمييزه على أساس من فكرة القوة ، فالمقصدون أقوى ، والقصيدة كالمرآة تعكس قوة الشاعر الفائقة ، مادام قادرا على الاجادة في جهاتها المختلفة . أما المقطوعة فتعكس قوة محدودة . والقصيدة - ربما بسبب طولها - تبرز القوة على الاجادة في وصف الجهة ، وفي وصف ما يتعلق بها ، بينما المقطوعة تبرز الجهة وحدها . وفي الإشارة الى الجهة وما يتعلق بها ، عود الى ثنائية الأصل ، والثانوى .

وفي نبرة حازم ايحاء بأنه يفضل المقصدين على المقطعين - ما داموا أقوى - ، ويفضل القصيدة على المقطوعة - مادامت أتم ، وأكمل بجمعها بين الجهة ومتعلقاتها ، أي بين الاستقصاء والاقتران . ولما كان حازم - مما سبق - يفضل الروية على البديهة ، فمن السهل القول انه يفضل القصيدة الصادرة عن روية عن الأشكال الأخرى .

وبالرجوع الى أسماء الشعراء الذين نوه بهم حازم نجد أنهم معروفون بالقصيدة الصادرة عن روية ، الجامعة بين الاستقصاء والاقتران : المتنبى ، مهيار ، الشريف ، ابن خفاجة ، ابن الرومي ، أبي تمام . . . الخ ، على أن نضيف الى ذلك جودة المأخذ ، وجدة المنزع .

ولا شك أن هذا المثل الجمالي الأعلى وسط بين المثل المنشود عند أنصار القدماء والمثل المنشود عند المولعين بالحديث ، المنقطعين معرفيا عن القديم . وكان النقاد المتخصصون في النقد مهتمين بهذا التوسط الذي يحسم الخلاف . لكنه ليس المثل الجمالي الذي يقوم على دقة التركيب اللغوي بفضل الفطنة ، والذكاء ، وحدة القريحة ، كما هو الحال عند عبد القاهر الجرجاني . وليس المثل الجمالي المفرغ افراغا واحدا الذي تتألف فيه الأصباغ والأحجار الكريمة كأنها سبيكة واحدة كما هو الحال عند ابن طباطبا العلوي . انه المثل الجامع بين مظاهر القوة النافذة ومظاهر

الجمال الباهر ، بين الامتلاء بالشعور بحضور قوى الشاعر فى النص
والامتلاء بالشعور بجمال النسب والتأليفات والتركيبات ، بين تحقيق
المنافع والوفاء للجمال الخالص ، بين تأكيد الوجود الفردى فى مقابل وجود
الآخر والتقاء الوجودين فى رحاب جماليات النص لقاء بريثا من التوجس
والصراع .

القسم الرابع :

مفهوم الابداع الفنى فى قضايا النقد القديم

12

التعريف بقضايا النقد القديم

(أ) انحل النقد القديم بين أيدي الباحثين الى طائفة من القضايا ليس لها قوام واحد . وبدأت صورة النقد القديم في قضايا مفتتة مفككة . وبدأت صورته باهتة . وتصوره الباحثون في ظل أفكار نقدية مستعارة من الفكر الحديث ، فبدأ ظلا غامضا للأفكار الحديثة . ووقع الخلط بين القديم والحديث واسقاط الثاني على الأول .

ولم يقع هذا التفتيت والتفكيك الا في غياب التصور التحليلي الشامل للخطاب النقدي القديم . ولم يخطر بالبال أن الخطاب النقدي القديم ذو وحدة ، أو ذو بنية متماسكة ، من الممكن - بل من الواجب - تحليلها . واستحال منهج التحليل الى اجراء يخلو تماما من عملية التركيب ، واعادة الوحدة لنثير الفتات الذي فككناه . وأصبح التفتيت السمة الغالبة على صورة النقد القديم في غيبة منهج تحليل الخطاب الذي نطالب به ملحنين في الطلب أشد الالتجاء .

(ب) ومع أن الباحثين قد عنوا بتقسيم النقد القديم الى قضايا فهم لم يضعوا حصرا أو استقصاء لها . ويتميز في هذا الصدد احسان عباس بالقائمة التي وضعها لقضايا النقد القديم ، وجاءت قائمة كبيرة . الا أنه يقدم هذه القضايا قائلا : « واليك أهم القضايا التي دار حولها النقد » (٨٣٢) . ولقطة أهم تكشف عن شعوره الواضح بأن القضايا التي حددها ليست شاملة لجميع قضايا النقد القديم . وما مرد هذا الشعور الا الى الافتقار لتصوير شامل للخطاب القديم ، مع أنه أقرب الباحثين اليه بفضل سعة قائمته ، وبفضل أمور أخرى . وقد بلغ احسان عباس بهذه القضايا الى ثمانى قضايا ، هي :

١ - قضية اللفظ والمعنى .

٢ - قضية المطبوع والمصنوع أو الطبع والصناعة .

(٨٣٢) د . احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب - بيروت - دار الثقافة -

ط ٣ - ١٩٨١ م - ص ٣٠ .

- ٣ - قضية الوحدة والكثرة فى القصيدة .
- ٤ - قضية الصدق والكذب فى الشعر .
- ٥ - قضية المفاضلة أو الموازنة بين شعريين أو شاعريين .
- ٦ - قضية السرقات الشعرية .
- ٧ - قضية عمود الشعر .
- ٨ - قضية العلاقة بين الشعر والأخلاق أو الشعر والدين (٨٣٣) .

ومما يكشف عن قصور هذه القائمة أنه يخرج منها الى حديث ينطوى على قضايا لم ترد فى القائمة مثل : البديهة والروية ، بواعث الشعر ومهيئاته ، تعريف الشعر ، أغراضه ، الخرابة والغموض والوضوح ، التمييز بين الشعر العربى والشعر اليونانى والفارسى ، الشعر والمعانى الجمهرية أو المبتذلة ، العلاقة بين الوزن والموضوع ، القوى الضرورية للشاعر فى مراحل النظم ، تجاوز حازم للنظم الى شىء سماه « الأسلوب » ، وآخر سماه « المنزع » (٨٣٤) .

ومن الغريب أن يكون منهج احسان عباس فى البحث تاريخيا دون أن يضع قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين وتفضيل أحد الزمانيين أو أحد الشعريين على الآخر ، فى صدر هذه القائمة ، مع أن هذه الخصومة مناط عناية الباحثين (٨٣٥) . ولا يشفع له فى هذا الاغفال الا أنه يرى فيها مدار النقد كله ، فالنقد عنده معلق على الاحساس بالتغير والتطور (٨٣٦) ، ومن هنا فإن هذه الخصومة يمكن لنا أن نرى فيها منهجا للنقد بمعنى أن الناقد الحق هو الذى يشعر بتغاير المحدث والقديم . فالخصومة على هذا قائمة فى جميع القضايا . ومن هنا كان تأكيد احسان عباس على أن هذه القضايا مزدوجة فى الغالب « ذات حدين » ، وألح على سمة الازدواج هذه . وأخذ يحاول أن يوضح القضايا الفردية وضعا يكشف عن ازدواجها . قالازدواج قرين الاحساس بالتغير . ومع أن هذا الفهم لمصطلح « القضية » فهم تاريخى فى جوهره يرى فى « القضية » نشأة قطبين أو « حدين » فى

(٨٣٣) المصدر السابق والصفحة .

(٨٣٤) المصدر السابق ص ٣٠ - ٣١ ولاحظ ان احسان عباس لم يذكر قضيتين

هامتين : الطبقات والضرائر .

(٨٣٥) جعل لها طه أحمد ابراهيم فصلا ص ٨٧ - ١٠٨ من تاريخ النقد الأدبى .

وكذلك فعل مندور ص ٧٥ - ٩٨ من النقد المنهجي عند العرب واعتمد عليها د . عبد القادر

القط فى دراسة مفهوم الشعر عند العرب : الفصل الأول والثانى .

(٨٣٦) احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب - ص ١٤ .

حال من تطور زمنى فى القيم الجمالية ، الا أنه فى جوهره ينطوى على فهم منطقي لمصطلح القضية ، فهناك حدان لكل قضية . لكن العلاقة بين الحدين ليست علاقة موضوع ومحمول بل هى علاقة استبدال ، وهذا ما يجعل مفهوم القضية يفقد طابعه المنطقي . ويبدو أن الخوف من المنطق الذى يوصف عادة بالمنافاة للشعر هو السر فى أن كثيرا من الباحثين لم يستخدم مصطلح القضية . فالدكتور مندور يعالج موضوع «الموازنة بين الشعراء» والسرققات بوصفهما « موضوعات النقد » ، ويشفعهما بما يسميه « مقاييس النقد » (٨٣٧) . والدكتور عبد القادر القط يدرس : الأصالة (أو السرققات) ، واللفظ والمعنى ، والايجاز والاستواء ، والواقعية ، والوضوح ، مقدرا فى ذلك أن هذه الموضوعات الأربعة التى ذكرناها آنفا هى فى حقيقة الأمر تعد هى « السمات التى اعتقد النقاد أن الشعر الجيد ينبغى أن يتسم بها » (٨٣٨) . ولجأ الدكتور هدارة الى مصطلح «المشكلة» فى دراسة السرققات (٨٣٩) . ومن الواضح أن لفظ « الموضوع » يعبر عن موقفنا تجاه القضية القديمة لا موقف الناقد القديم منها ، فهى عندنا موضوع للبحث ، وعنده قضية للعقل . أما لفظ « السمة » فهو خاص بالحكم النقدي ، قائم فى العمل الأدبي لا فى ذهن الناقد ، وفيه تداخل بين الحكم النقدي والعمليات العقلية التى يتولد عنها . أما لفظ المشكلة ففيه شعور بهرج موقع الناقد القديم ازاء حساسية قضاياها ، لكنه كاللفظين الآخرين يفتت الموقف النقدي ولا يضعنا فى قلب العمليات والآليات التى يمر بها الخطاب النقدي القديم . ويظل مصطلح « القضية » بطابعه المنطقي يشتمل على اعتراف بوحدة الخطاب النقدي بوصفه نظاما أو بنية دالة ، له فروض ، ومسلّمات ، ومفاهيم ، ومقولات ، وقضايا ، وآليات ، واجراءات ، ومنطق خاص . ويظل من الممكن أن نرى فى القضية موضوعا وسمة ومشكلة : موضوعا من حيث نكتب فيه ويتكلم فيه الناقد القديم ، ومشكلة من حيث نمارس مع الناقد القديم حيرة الاختيار بين البدائل ، وسمة من حيث يمر الناقد القديم بآليات خاصة تحول القضية العقلية الى موقف عملي يقوم فيه الشعر . لكن هذا كله يظل على هامش القضية وجوانبها .

ومن المفيد أن نستقصى قضايا النقد القديم حصرا وتعريفا ودراسة، بيد أن الاستطراد وراء هذه الغاية الجليلة ليس مقامه التركيز على مفهوم

-
- (٨٣٧) الجزء الثانى من كتاب النقد المنهجي عند العرب بفصوله الثلاثة ص ص ٣٤٠ - ٣٨٩ .
 (٨٣٨) مفهوم الشعر عند العرب - ص ١٣٧ .
 (٨٣٩) د. محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرققات فى النقد العربى : دراسة تحليلية مقارنة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٨ .

واحد هو الابداع الفنى . ويكفى الآن أن نحدد دور مفهوم الابداع الفنى فى بناء القضايا النقدية ، وأن تضع نماذج على دراسة هذه القضايا بمنهج تحليل الخطاب من جهة ، وبإبراز دور المفهوم محل البحث فيها من جهة أخرى ، وذلك بعد أن تتم التعريف بقضايا النقد القديم تعريفًا قوامه تصحيح صورة النقد القديم كما رسمها الباحثون فى دراستهم لهذه القضايا .

(ح) وفى غياب منهج تحليل الخطاب لم يستطع الباحثون أن يحددوا الصلة بين هذه القضايا . ولما كان المنهج التاريخى هو المنهج السائد فى البحث فى النقد القديم فلقد أصبح الصدام المشهور فى تاريخ الأدب بين القدماء والمحدثين ، المتمركز حول أبى تمام والبحتري ، مركز تولد جميع قضايا النقد القديم . وهذا ما لمسناه من قبل عند احسان عباس ، ومندور ، وطه أحمد إبراهيم ، وعبد القادر القط جميعًا . ومن وجهة نظر مستويات تحليل الخطاب النقدي التى ظهرت من قبل فإن ما يفعله الباحثون يجعل الخطاب النقدي القديم كله محصورًا فى المستوى المذهبى فحسب ويسقط المستويين : المنهجى والأولى معًا . ويصبح ما يسمى بالنقد المنهجى عند الباحثين (مندور وعباس خاصة) - أو النقد المنظم - هو نفسه النقد المذهبى يستخدم المنهج استخداما هامشيًا غير جوهري .

ويبدو أن الباحثين قد أحسوا بأن الصلة المذهبية لا تكفى وحدها لبيان تخارج هذه القضايا من بعضها فمضوا يبحثون عن صلات منهجية قريبة . وغلب عليهم عند قضية اللفظ والمعنى أصلاً تتفرع عنه قضايا عديدة كالسرقات ، وقضايا البديع (٨٤٠) . لكن المرء يشعر بأن تخارج القضايا عن قضية اللفظ والمعنى من قبيل التعليل الشكلى الذى يصعب اثباته . فمن السهل أن نقول أن قضية اللفظ والمعنى جعلت الناس يهتمون بقضية السرقات حين يلاحظون تشابه الشعراء فى الألفاظ والمعانى ، أو حين يسألون هل السرقة تقع فى اللفظ أو المعنى ؟ لكن هذا القول لا برهان عليه . ومن الممكن كذلك أن نقول أن القضيتين قد خرجتا عن قضية الطبع والصناعة إذ اشتهر المطبوعون بالعناية بالمعنى واشتهر الصناعون بالعناية باللفظ ، لكن هذا القول يضعف حين نرى مظاهر من تفاخر كبير شعراء الصناعة أبى تمام بمعانيه . ومن الممكن أن نرى فى جميع هذه القضايا مظهرًا من الصراع بين العنصر العربى والعناصر الوافدة

(٨٤٠) انظر د . محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة حتى القرن الرابع الهجرى - الاسكندرية - منشأة المعارف - ص ٦٧ . ود . عبد الواحد حسن الشيخ : قضايا النقد الأدبى والبلاغة عند اللغويين فى القرن الثالث الهجرى - ط ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠ م - ص ٢٦٥ ، ٢٨٧ .

عليه بشعوبيتها المعروفة ، لكن هذا الخروج عن الحوار الأدبي الى الصراع الاجتماعي لا يثبت وجود منطق داخلي لهذه القضايا ، كما يحصرها في صراع اجتماعي واحد دون غيره من الصراعات . وهذه الامكانيات المقبولة شكلا جميعها تجعل مركزية قضية اللفظ والمعنى أمرا مشكوكا فيه . ومن الملحوظات الدالة أن أحد الباحثين الذين يدخلون على النقد القديم من قضية اللفظ والمعنى قد أشار في نفس الوقت الى أن السرقات الشعرية هي الباب الذي تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد ، وهي التمهيد الطبيعي للنقد التحليلي ، والموازنة ، والمقارنة بين الشعراء (٨٤١) ، وفي هذا إشارة الى أن محاولة ارجاع القضايا الى احدها بحثا عن وحدتها لا يمكن أن تتم بالوقوف على التشابهات الشكلية بين القضايا .

(د) والظاهرة التي نعمل على اشاعة الشعور بها ليست ظاهرة التخارج بين قضايا النقد القديم ، ولكنها ظاهرة التداخل بينها . ومن السهل أن نرى في كل قضية صلة بقضية أخرى ، وأن نرى قضايا النقد في مجملها بعد أن نحكم وثاق الصلات بينها شبكة متماسكة ، أو حجرات بيت سحري يفضى كل منها الى الأخرى .

ومن السهل حين ندرس قضية اللفظ والمعنى أن نرى فيها طائفة من القضايا الفرعية ، فحديث الناقد القديم عن الغرابة والغموض والوضوح إنما هو حديث عن نعوت تنطبق على اللفظ والمعنى والعلاقات بينهما . والحديث عن العموم والخصوص في اللفظ والمعنى يقود الى الحديث عن مناسبة المعاني العامة المبتدلة ، أو المعاني العلمية المتخصصة ، أو المعاني الدينية أو الخلقية ، أو المعاني المخيلة ، للغة الشعر . والوزن أو النظم ، مجال واسع للحديث عن اللام بين اللفظ والمعنى ، بما يفضى الى الحديث عن علاقة الوزن بموضوعه أو معناه ، وعلاقته باللفظ أو اللغة حين يخرج عن أعرافها لضرورة اللام بين طرفيه : اللفظ والمعنى . والحديث عن الإيجاز والاطناب والمماواة كان الناقد القديم يتصوره حديثا عن العلاقات بين اللفظ والمعنى .

ولاشك أن قضايا : القديم والحديث ، والبدوي والحضري ، وعمود الشعر والبديع ، والفورية والروية ، والتماس بواعث الشعر ومهيئاته وأدواته ، والصدق والكذب ، والواقعية والتقليد ، يمكن ادراجها كلها تحت قضية الطبع والصناعة .

(٨٤١) د . محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - بيروت -

دار النهضة العربية - ١٩٧٩ م - ٣٧٧ .

كما أن قضية السرقات متصلة اتصالاً خميماً بالمفاضلة بين الشعراء أو بين أشعارهم ، والموازنة بينها ، وتقسيم طبقاتهم . هذا إذا اتخذنا من فكرة السرقات عنواناً عاماً يتسع لهذه الأمور .

وإذا راجعنا الفقرات الثلاث السابقة فمن الميسور الخروج منها بتقسيم قضايا النقد تقسيماً جديداً . على أساس من تشابه موضوعاتها إلى قضايا ثلاث : الطبع والصناعة ، واللفظ والمعنى ، والسرقات ، وعلى أساس من الشعور القوي بتداخل القضايا العديدة التي يمكن فرز الخطاب النقدي القديم إليها ، مع إعطاء هذه القضايا الكبرى من شمول الدلالة ما يجعلها تسع ما تسعه من القضايا . ولعل هذا الاجراء العلمى ييسر علينا الدخول على هذه القضايا دون أن نضرب فى تيه فروعها الكثيرة التي تربو على العشرين فرعاً . ويظل هذا الاجراء مشروطاً بتصور يؤول بتقسيم الطبع والصناعة إلى كل ما يتعلق بالذات المبدعة ، ويؤول باللفظ والمعنى إلى ما يتعلق ببناء النص ، ويؤول بالسرقات إلى ما يتعلق بعلاقة النص بالنصوص الأخرى التي يقف بينها ، لا بمعنى أن الناقد القديم قد أدرك فى وضوح ما يسمى فى النقد الحديث « بالتناص الداخلى » ، ولكن بمعنى أن « التناص » حقيقة ابداعية لا سبيل إلى تحاشيها .

بيد أن هذا الاجراء لا يحل التداخل بين القضايا كمشكلة أمام الباحث عن وحدة الخطاب النقدي بقدر ما يؤكد وجوده . ومن اللافت للانتباه أن هذه القضايا الثلاث الكبرى تتداخل فيما بينها تداخلاً شديداً لا بد من الاقرار به . لكن دراسة التداخل بين قضايا ثلاث أيسر من دراستها فى ركام غير منسبك من القضايا .

وثمة أمر تجب الإشارة إليه . اننا حين نتأمل هذه القضايا الكبرى يسترعى انتباهنا كونها غير مؤسسة على العمليات النقدية الكبرى : التحليل ، والتقويم ، والتفسير . ففي امكان أى متأمل فيها أن يكشف عن اشتراك العمليات الثلاث فى كل قضية من القضايا الثلاث ، فكل قضية منها فيها تحليل وتقويم وتفسير . ومعنى هذه الملحوظة أن قضايا النقد لا تعبر عن النقد ذاته . وهذا ما يجعلنا نضع أيدينا على الزيف الخادع فى قضايا النقد القديم الذى خدع الباحثين طويلاً . فلقد أخذ الباحثون يعالجون قضايا النقد وهم يتحدثون عن النقد المنهجي تارة ، والنقد المذهب تارة ، والنقد المنظم تارة ، والنقد المعلن تارة أخرى ، ويقصدون فى هذا كله النقد حين يقوم عليه المتخصصون فيه المشغولون بعملياته المعرفية . وهكذا ترك لنا الباحثون انطباعاً يجب محوه من الأذهان ، مؤداه أن هذه القضايا هي القضايا التي كان الناقد القديم يفكر فيها وبها ، وهى البناء الحق للنقد القديم . والواقع أن قضايا النقد القديم

التي عالجها الباحثون ليست قضايا النقد القديم : وإذا توخينا الدقة فإن هذه القضايا ليست القضايا التي تشكل الخطاب النقدي القديم في مستواه المنهجي . أنها في الحقيقة قضايا المستويين الآخرين : الأولى والمذهبي . كانت هذه القضايا مطروحة في المجتمع العربي بقوة ، وكانت البيئات الأدبية تتجادل حولها ، وكانت الحياة الأدبية مشتعلة بها ، ففرضت نفسها على الناقد القديم . ولقد كان العلم العربي مشغولا بمحاولة الإجابة على أسئلة الحياة العربية ، والوفاء بحاجاتها الذهنية . ومن الأمور المقررة أن أغلب التأليف العلمي عند العرب كان « رسائل » أي إجابات على أسئلة مطروحة على الباحث المحقق . ولقد شغل الباحثون طويلا بعبد القاهر الجرجاني ، وفتنهم فتنة قوية ، ومع هذا لم يلاحظوا أنه طوال الوقت مشغول بالرد على أقوال كانت شائعة في الحياة الأدبية . ووفق الباحثون يقولون أنه يرد على فلان أو غيره ولم يشعروا أنه يرد على مستوى مختلف من التناول النقدي في المجتمع العربي . يقول عبد القاهر في شأن اللفظ والنظم :

« وغلط الناس في هذا الباب كثير . فمن ذلك أنك تجد كثيرا ممن يتكلم في شأن البلاغة ، إذا ذكر أن للعرب الفضل والمزية في حسن النظم والتأليف ، وأن لها في ذلك شأوا لا يبلغه الاخلاء في كلامهم والمولدون ، جعل يعلل ذلك بأن يقول : « لا غرو ، فإن اللفة لها بالطبع ولنا بالتكلف ، ولن يبلغ الدخيل في اللغات والألسنة مبلغ من نشأ عليها ، وبدى من أول خلقه بها » ، وأشبه هذا مما يوهم أن المزية أتتها من جانب العلم باللغة . وهو خطأ عظيم وغلط منكر يفضى بقائله الى رفع الاعجاز من حيث لا يعلم » (٨٤٢) .

مثل هذه الوثيقة الخطيرة لا تلفت الانتباه ، ولا توحي لأحد بشيء على وضوحها . إن عبد القاهر يتحدث عن غلط من « الناس » . وكلمة « الناس » ساطعة الدلالة على أنه يرد على غير متخصصين . إن « الناس » يتكلمون في الشعر ، وهو كناقده ، عالم ، صاحب المنهج ، يصحح لهم . والوهم الذي يدفعه عبد القاهر أن المزية لا تأتي من جانب « العلم » . هذه الكلمة : « العلم » واضحة جدا في أنه يريد أن يرفع عن الخطاب المذهبي صفة العلم التي يحاول أن يتحلى بها زيفا وخداعا ووهما وغلطا . وعبد القاهر يصف هذه المحاولة بأنها « خطأ عظيم ، وغلط منكر » بل إن

هذا الخطأ يؤدي الى نفي الاعجاز عن كلام الله عز وجل ، أى أنه يؤدي الى مطاعن فى العقيدة . غضب عبد القاهر واضح جلى . والصدا بين مستويات الخطاب محتدم غاية الاحتدام لكن الباحثين لا يشعرون بحرارته . والتداخل بين القضايا فى هذا النص الوثيقة ظاهر فى آليات التحول الدلالى فيه . يبدأ الأمر باللفظ والنظم وحسن التأليف ، ثم ينتقل بسهولة الى الطبع والتكلف ، والى القديم والمحدث ، والأصيل والدخيل ، والتلقائية والتعلم . هذه التحولات الدلالية المثيرة هى مناط ما نسميه بتداخل القضايا . وعبد القاهر يعمل جاهداً - بفضل المنهج العلمى - على فض الاشتباك بين القضايا المتداخلة ، والمستويات المتداخلة فى الخطاب النقدي . ولقد شكك عبد القاهر ، كما شكك آخرون غيره ، من أن الناس يتكلمون فى الشعر ، وفى كلام العلماء ، بغير علم ، فما قاله العلماء « رموز لا يفهمها الا من هو فى مثل حالهم من لطف الطبع ، ومن هو مهيم لفهم تلك الاشارات ، حتى كان تلك الطباع اللطيفة وتلك القرائح والأذهان ، قد تواضعت فيما بينها على ما سبيله سبيل الترجمة يتواطأ عليها قوم فلا تعدوهم ، ولا يعرفها من ليس منهم » (٨٤٣) . ولا شك أن الفاظ : «رموز» ، و «اشارات» ، و «تواضع» ، و «يتواطأ» تكشف عن ادراكه القوى الواضح لطبيعة الخطاب النقدي المنهجي وأساوبه الخاص فى بناء علاماته الاصطلاحية ، وهى من الخصوصية بحيث تحتاج الى ترجمة . وعبد القاهر نموذج واحد واضح جدا على الصدام الهائل بين مستويات الخطاب ، والتفاعل الدينامى الحى بينها ، ومحاولة الخطاب العلمى أن يقف موقف الحكم الفاصل .

(هـ) من هنا يتحقق ما نسميه بوحدة الخطاب النقدي القديم ، وهى فى الواقع وحدة التفاعل بين مستوياته ، الوحدة التى تعكس ، آخر الأمر ، علاقة الانسان العربى بالعالم حوله فى المجتمع الاسلامى القديم . وبنوع من الفرز يظهر لنا كيف كانت قضايا المستوى الأولى قضايا غيبية أو ميتافيزيقية ، وكانت قضايا المستوى المذهبى قضايا الانحياز الى أشكال من الكتابة دون أخرى . وتميزت قضايا هذين المستويين بالطابع الجدلى أو السجالى ، وبكثير من الغموض وعدم التحديد . أما عن المستوى المنهجي

(٨٤٣) الدلائل : ص ٢٥٠ . وانظر الأمثلة التى ساقها على الشكوى من تدخل المستويات غير المنهجية فى قضايا العلم ص ٢٥٢ - ٢٥٤ . وانظر ابن سلام ص ٥ حيث يقول : « ولشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر اصناف العلم والصناعات » . وفى مقدمة الطبقات عناية شديدة بتأكيد قيمة العلم فى حياة الشعر . وانظر مقدمة نقد الشعر لقدامة ص ٦١ - ٦٢ حيث يحاول أن يميز علم النقد من سائر العلوم . والأمثلة كثيرة تتضافر على اظهار هذه الشكوى لا يكاد يفلت منها مصدر من مصادرنا اعلانا عن الوجود الذاتى للعلم وسط المستويات الأخرى .

فكانت قضاياها الحقيقية تتعلق بأعداد منهجه لعمليات التحليل ، والتفسير ، والتقويم ، وبانشغاله بتحليل طبيعة الشعر ، والتمييز بين الأجناس الأدبية (٨٤٤) . لكنه كان يتحرك بصعوبة بالغة . كان يتحرك بنوع من المقاومة لضغوط المستويين الآخرين . كان يحاول أن ينظم حقل الآراء النقدية المحيطة به مما استنفد أكثر جهوده . وغدت محاولة كمحاولة قدامة بن جعفر في تأسيس نقد للشعر بمعزل عن الأسئلة الملحة التي تموج بها الحياة الأدبية ، محاولة يتيمة - وربما لقيطة - ليس لها إلا أخوات قليلات .

وكان موقف الخطاب المنهجي من القضايا المطروحة موقف الحكيم ، وهو موقف يقوم على نوع من التوسط يفضي الى التخلص من المسائل المثارة يكشف زيفها ، وبالتأكيد على أن « الحقيقة » لا تنطوي على ذلك التوتر الظاهر بين أطراف المسألة . وكان هذا التوسط البنية التي يتشكل الخطاب النقدي من خلالها في علاجه للمسائل المطروحة .

ويبدو أن احسان عباس قد أحس بهذا التوسط احساسا قويا ، لكنه أطلق عليه : « النظرية التوفيقية » . وذهب الى أن هذه النظرية ثمرة الصراع بين القديم والمحدث بدلا من القول انها ثمرة التعالي على هذا الصراع . وأدرك أن هذه النظرية قد التقى حولها أناس ذوو مشارب مختلفة : لغوى مشبع بالقديم كالمبرد ، ومتكلم كالجاحظ ، وذو ثقافة إسلامية خالصة كابن قتيبة وابن المعتز . وسواء أصرحوا أم لم يصرحوا فهم في نطاق هذا الاتجاه مع تفاوت أدوارهم بعد هذا (٨٤٥) . ومضى احسان عباس يظهر الجانب التوفيقى عند المبرد ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، على التوالي (٨٤٦) .

والواقع أنهم لم يلتقوا على التوفيق بالدقة ، لكنهم التقوا على المنهج العلمى الواحد ، والخطاب المنهجي الواحد ، الذى يقوم على التعالي فوق الصراعات المذهبية و التصور الميتافيزيقى الأولى لكن المنهج التاريخى فى البحث خلط المستويات ، وانتهى الى تفتيت النقد القديم فى أخصيب قروونه - القرن الرابع - الى ثلاثة فصول : هى الصراع النقدي حول أبى تمام ، والنقد فى علاقته بالثقافة اليونانية ، ومعركة النقد التى دارت

(٨٤٤) للمرحوم د. محمد غنيمى خلال فى كتابه « النقد الأدبى الحديث » فضل الاهتمام بهذه الجوانب فى الباب الذى عقده للنقد العربى القديم . راجع ص ص ١٦١ - ٢٧٦ .

(٨٤٥) احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب - ص ٨٩ .
(٨٤٦) انظر صفحات ٩١ ، ٩٥ ، ١٠٦ - ١٠٧ على التوالي .

حول المتنبي (٨٤٧) • وهذا التفتيت ، بوجه العموم ، هو المآل الذى ينتهى إليه المنهج التاريخى ، والمنهج التحليلى جميعاً ، فى ظل غياب تصور شامل للخطاب النقدى •

(و) ومن بين جميع مفاهيم الخطاب النقدى القديم نركز النظر على مفهوم الابداع الفنى • والواقع أن كل خطاب يشتمل على نوعين من المفاهيم ، أحدهما المفاهيم المعلنة المستخدمة بوضوح فى صياغة الخطاب بوصفها علامات دالة كمفهوم الطبع ، أو الصنعة ، أو اللفظ ، أو المعنى ، أو السرقة ، وثانيهما المفاهيم غير المعلنة ، وغير المدركة فى الأصل ، لكنها تلعب دوراً جوهرياً فى تشكيل الخطاب • هذا النوع الثانى من المفاهيم يلتبس عادة فى المسلمات النقدية الكبرى التى تستقر فى كل خطاب نقدى سواء أدرك وجودها أم لم يدرك •

ومفهوم الابداع الفنى واحد من هذه المفاهيم ، فلا يوجد خطاب نقدى لا يشتمل على تصور ما - بغض النظر عن وضوحه أو صحته - للابداع الفنى • والوصول الى هذا النوع من المفاهيم يتم عبر مناهج تحليل الخطاب فى كليته •

وإذا كانت صلة مصطلحى الطبع والصنعة بمفهوم الابداع الفنى قريبة من الأذهان ، فإننا نستطيع بشئ من متابعة آليات التحول الدلالي فى الخطاب القديم ، أو بشئ من متابعة التداخل الجسيم بين قضايا النقد القديم ، أن نخلص الى نتيجة ذات أهمية بالغة : تلك أن مفهوم الابداع الفنى يلعب دوراً حيويًا فى الخطاب النقدى القديم •

(ز) وإذا اتخذنا مثالا على حيوية مفهوم الابداع الفنى ، فإن قضية الضرائر تصلح مثالا • أما المحدثون فيقولون : إن القضية قد نشأت عند النحاة ، واستخرجها النقاد من كتبهم لا من الأشعار ، فهى عند النحاة أفضل (٨٤٨) • وهم بهذا يشيرون احساساً بعدم الثقة بالقضية • ويبدو أنهم لم يحسوا لها بحرارة كالتى يجدونها فى الخلاف حول القدماء والمحدثين ، فظنوا أنها شئ قريب من تحصيل الحاصل مفروغ منه •

ولا تلقى القضية أى ضوء مفيد حتى يتجه بعض الباحثين الى علوم اللغة الحديثة ، وعلم الأسلوب الذى نشأ فى حضنها • وينذهب الدكتور تمام حسان الى أن الشعر قد فرض على نفسه من القيود التركيبية والشكلية

(٨٤٧) المصدر السابق - ص ١٢٧ •

(٨٤٨) انظر : د • منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى والبلاغى عند حازم -

ص ١٦٦ •

وزنا وقافية وغير ذلك مما حتم أن يلجأ إلى التوسع في المعنى بالاعتماد على الدلالة الطبيعية والتوسع في الصرف والنحو لضرورة (أو غير ضرورة) (٨٤٩) . والمراد بالدلالة الطبيعية ما يتولد من معنى عند الجرس أو الوزن ، أو القافية ، أو محسن كالجناس ، أو عند نغمات القاء الشعر ، أو ما شابه ذلك ، فهي دلالات لا علاقة لها بالمعجم ، أو بالسياق ، أو بالاضطلاح ، أو بالمنطق الذهني - المهم أن ما يسميه القدماء « ضرورة » يسميه المحدثون « ترخفا » ، ويرونه خاصا بالشعر ، وإن كانت له نماذج كثيرة في القرآن والحديث . وهناك قاسم « مشترك » بين الضرورة والترخف ، وإن كان الفهم الحديث يخطو خطوات واسعة إلى الأمام . لكن النظرة الحديثة إلى مفهوم « الضرورة » القديم مازالت ترى فيه مفهوما لغويا لا نقديا ، ولا تفسر لنا السر في قيام النقاد بنقل هذا المبحث عن النجاة إلى الكتب الأدب .

ويخلص لنا المبرد الموقف القديم في رسالته عن « البلاغة » - وهي عمل في النقد لا في اللغة ، وإن كانت شخصية المبرد فيه محدودة - يفاضل المبرد بين الشعر والنثر في حال تساويهما في احاطة القول بالمعنى ، واختيار الكلام ، وحسن النظم فيختار الشعر : « لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزنا وقافية ، والوزن يحمل على الضرورة ، والقافية تضطر إلى الحيلة . . . » (٨٥٠) فالضرورة ترادف الحيلة ، فهي مظهر البراعة . وهنا نجد أنفسنا في قلب مفهوم الإبداع الفني الذي يزي في الإبداع ظهورا لقدرة المبدع في النفوذ من الصعاب . ويتحوّل دلالى بسيط تنتقل كلمة الضرورة إلى معنى العجز والضعف ، أى تتحول إلى الإشارة بالسلب إلى الإبداع الفني . يظهر هذا عند قراءة تعليق المبرد في الكامل على أبيات النمر بن تولب :

تدارك ما قبل الشباب وبعده	حوادث أيام تميز وغمض
يسر الفتى طول السلامة والبقاء	فكيف يرى طول السلامة يفعل
يرد الفتى بعد اعتدال وصحة	ينسوء إذا دام القيسام ويجهل

فيقول : « قصر البقاء ضرورة وللشاعر إذا اضطر أن يقصر الممدود وليس له أن يمد المقصور وذلك أن الممدود قبل آخره ألف زائدة ، فإذا احتاج حذفها ، ورد الشيء إلى أصله ، فلو مد المقصور لكان زائدا في الشيء »

(٨٤٩) الأصول ص ٨٠ .

(٨٥٠) المبرد والبلاغة - تج : د . رمضان عبد التواب - القاهرة - مكتبة الثقافة

الدينية - ط ٢ - ١٩٨٥ م - ص ٨١ .

ما ليس منه « (٨٥١) . فالمبرد يتصور الضرورة تصرفاً في الفروع دون الأصل ، فاللغة كيان لا يمس ولا يحطم ، والأصل شيء غال يجب الحفاظ عليه . والتشابه بين الموقف القديم والحديث قائم ، فالموقف الحديث يعلق الترخيص على القرائن ، وإن كان يرى القرائن أصلاً في بناء اللغة ، فاللغة تعطى دلالاتها بها . والاهتمام بالقرينة يعكس مساحة التفاوت بين الموقفين ، ويجعلنا نرى وراء الموقف القديم فهماً للإبداع لا نراه في الموقف الحديث . يقوم الموقف القديم على أن الإبداع إطلاق لقدرة هادرة تستخدم أصولاً دون أن تفسدها . إنها تستخدم الأشياء كما هي معطيات متاحة سلفاً . إنها إعلان عن وجود الذات مع إبقاء الأوضاع على ما هي عليه دون خلق مشكلات . لكن الواقع الإبداعي لا يتفق مع هذا الفهم الوسطي ، أو التوفيقى . حينئذ يقال : إن التغييرات في الفروع لا الأصول لتظل المعطيات بريئة من عبث الشعراء .

فاذا خرجنا عن الموقف المنهجى إلى الموقف المذهبي والأولى ، نجد أن الشعراء في سعيهم إلى تأسيس أشكال جديدة من الإبداع يطالبون بحرية كبيرة فظهر - كما يروى صاحب الوساطة - من يجعل الشعراء أمراء الكلام ويبيح لهم التصرف على غير ضرورة ، وهؤلاء يظهرون قواهم بما يوصعون به كلامهم من تراكيب مخالفة للمألوف في اللغة . ويقف في مقابلهم أشكال أخرى من الإبداع تنكر عليهم هذه الحرية ، وتفضل ألا تحس أدنى احساس بما يقاومه الشاعر من عوائق الإبداع أو أمراضه . ويظهر الرأي المنهجى يحاول أن يحسم الخلاف . ومناط الرأي أن « هذه القضية إن سبقت على أطراف قياسها زال نظام الاعراب ... » وهذا هو موضع الخلاف : « فلا بد من حد يقف عنده الشاعر ، وينتهي إليه الفرق بين النظم والنثر ، فيزول هذا الأساس الذي مهده ، والأصل الذي قرره ، ويرجع إلى ما قالت العلماء فيه ، وما أجهز للمضطر من التسهيل ، وفضل به النظم من التسامح ، وهي أبواب معروفة ، ووجوه محصور أكثرها » (٨٥٢) فالرأي العلمى واضح ومحدد لا يختلف عند القاضى الجرجاني عنه عند الآمدى . الضرورة ميزة تفرق بين النظم والنثر ، وتجعل النظم مفضلاً على النثر . وما يجاز من قبيل التسهيل والتسامح لا كراهية له . وما زال الأصل والأساس مصوناً . وما زالت الضرورة في الفروع . وما زالت العناية منصبة على ظهور اللغة سهلة صافية متدفقة لتوحى بقوة الطبع وتدفقه .

أما ابن رشيق في « باب الرخص في الشعر » فيقدم للمباب بقوله : « وأذكر هنا ما يجوز للشعر استعماله إذا اضطر إليه ، على أنه لا خير في

(٨٥١) الكامل : ١٢٧/١ .

(٨٥٢) الوساطة - ص ٤٥٣ .

الضرورة ، على أن بعضها أسهل من بعض ، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به ، لأنهم أتوا به على جبلتهم . والمولد المحدث قد عرف أنه عيب ، ودخوله في العيب يلزمه إياه » (٨٥٣) .

وابن رشيق يفكر في القضية بوضوح من وجهة نظر الشاعر المحدث . ههنا ضرب من التحول الدلالي تنفتح به القضية على قضية ثانية هي القديم والمحدث ، ثم تنفتح على ثنائية أخرى هي المجهول المطبوع والمولد الذي يعتمد على التعلم .

ومع أنه يستخدم مصطلحا فقهيا - هو « الرخصة » ، والأخذ بالرخصة مستحب في الفقه ، إلا أن الأخذ بها مقيد بالضرورة ، والضرورة لا خير فيها ، وهي عيب . ولنا أن نسأل : ما الخير الذي ينتظره ابن رشيق ؟ ولماذا كانت الضرورة عيبا ؟ أما الخير فهو تزيين الكلام وتجميله بالأصباغ . وأما العيب في الضرورة فهو أنها لا تضيف شيئا .

فالموقف العلمي بين ابن رشيق والقاضي الجرجاني واحد من حيث يعلو على التصارع المذهبي والأفكار الأولية إلى الحديث عن طبيعة الأمور . ومع هذا يظل هناك تفاوت بين الناقلين في تصور الابداع الفني . وما عدا هذا فإن الحديث بينهما متطابق لا يكادان يختلفان فيه مع المبرد أو مع غيرهما ممن ذكر الضرورة . وخلاصته أن هناك رخصا للضرورة بزيادة أو بحذف ، أو برجوع إلى أصل ، أو بصرف لما لا ينصرف أو ما شابه .

ويؤذن الموقف القديم بشعور قوى من الناقد القديم بأن الواقع الابداعي يخرج خروجا عنيفا على الواقع اللغوي ، لكن الناقد القديم حاول أن يطمأن من الثورة على سلطة اللغة . وبينما يسعى الناقد القديم إلى « حصار الثورة » ، وتقييد الانحراف عن الأصل ، يسعى النقد الحديث في مناهجه المستمدة من اللسانيات إلى الاحتفال بمواضع الانحراف هذه ، وكشف الدلالة التي وراءها ، بوصفها نوعا من السمطقة ، أو الانتاج الدلالي ، أو خلق العلامات . بينما يسعى باحث آخر مثل رولان بارت ، لا يستمد مفاهيمه الاجرائية من اللسانيات ، إلى مزيد من الاحتفال بكل ما يسميه : خلخلة اللغة (٨٥٤) .

وعلى أية حال فإن قضية محدودة مثل « الضرورة » من الممكن أن نسمع فيها أصدا متجاوبة من مستويات متعددة في الخطاب النقدي ،

(٨٥٣) العمدة - ٢/٢٦٩ .

(٨٥٤) رولان بارت : درس السيميولوجيا - ت . عبد السلام بنعيد العالي - الدار

البيضاء - دار توبقال للنشر - ط ٢ - ١٩٨٦ م . - ص ١٤ .

تروغ فى النهاية الى علاقات معقدة بالعالم ، مليئة بالقيود ، والضرورات ،
وتحتاج الى حرص شديد ، حتى لا تقع الأصول ، وتعم الفوضى ، فكما
كان المبدع يمشى على حافة حادة من أشواك الضرورة ، وعليه فى نفس
الوقت أن يبدو قويا متدفقا مبسوط الطبع كانت العلاقة بالعالم تحتاج
الى هذا التوازن الدقيق على حافة الفوضى .

الطبع والصناعة

(أ) قراءات الباحثين لقضية الطبع والصناعة تفصح عن اتجاهات متقاربة ، قوامها تصور القضية ، لا كما أرادها القدماء ، ولكن باستقاط مفهوم معاصر عليها . فبعض الباحثين يرى فيها قضية الخلق الشعري بمعناها النفسى (٨٥٥) ولاشك أن المساواة بين القضيتين أمر ممكن على أن يكون اجراء علميا واضحا ، فيه توسع بقضية الطبع والصناعة الى مستوى أكبر منها . فحين نسوى بين القضيتين فاننا نجمع الى الطبع والصناعة أموراً أخرى مثل دواعى الشعر ، والتفرقة بين المطبوع والمصنوع كنعوت للشاعر وللشعر ، والتفرقة بين البدوى والحضرى ، والقديم والمحدث . ولما كانت قضية الطبع والصناعة تصلح مدخلا الى هذه القضايا فان الأفضل معالجتها وحدها دون الاستطراد وراء القضايا الفرعية ، فما يصح فى المدخل يصح فى الفروع . فاذا حصرنا القضية فى اطارها الخاص بها داخل الخطاب القديم فان ثوب فكرة الخلق أو الابداع يتسع عليها ويصبح استقاطا لفكرة كبيرة على أخرى صغيرة . ولو أردنا أن نعالج قضية الخلق كما تظهر فى الخطاب القديم معالجة صحيحة فسوف يضيق عنها ثوب الطبع والصناعة ، لأن هذه القضية ، كمفهوم الابداع لها تجليات ، وتمثلات ، فى جميع قضايا النقد القديم ، وفى جميع مستوياته ، لا فى قضية الطبع والصناعة وحدها . ويقودنا هذا الوضع الى أن ندرس قضية الطبع والصناعة ، كمدخل لطائفة من القضايا القريبة منها ، منحني عن فكرة الخلق ، باحثين عن تجليات مفهوم الابداع الفنى ، وتمثلاته فيها .

ومن الباحثين من يتجه الى القول ان مفهوم الصناعة هو المفهوم الغالب.

(٨٥٥) انظر : سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة - ص ص ٥٠ - ٥٩ وانظر : د. محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده - معهد البحوث والدراسات العربية - ط ٢ - ١٩٧٠ م - ص ص ٣٤ - ٣٥ ، ٣٦ ، ٤٨ ومواضع أخرى عديدة . وانظر د. بدوى طبانة : السرقات الأدبية : دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها - الأنجلو المصرية - ١٩٧٥ م - ص ص ١١٤ - ١١٥ .

على الطبع في النقد القديم (٨٥٦) . ويبدو أن هذا الاتجاه يزجيه ميل رومانتيكي أو نفسي ، يرى في الطبع الجانب الذاتي من الابداع ، ويدافع من تمييز النظرة الحديثة من القديمة ، يبرز في قراءاته للنقد القديم جانب الصنعة ، ليقرر في النهاية أن النقد القديم لا يحتفل بالقوى النفسية ، أو بالجوانب الذاتية ، وراء الابداع .

وشبيه بهذا الاتجاه ما يذهب اليه الدكتور هدارة من أن النقد القديم لم يستطع الوصول الى عملية الابداع (٨٥٧) . والنقاد القدامى لم يحسنوا - عنده - فهم فكرة الاطار الشعري (٨٥٨) . وكانوا مترددين في فهم الأصالة والتقليد لا يكادون يجمعون على رأى بعينه ، يتراوحون بين الفهم وعدم الفهم ، كما يظهر في تعريف ابن رشيق للمخترع بأنه شيء غير مسبوق ، وهو بهذا شيء نادر ، مشكوك في وجوده (٨٥٩) . والواقع أنه قد فهم الابداع الفني فهما نفسيا ، ثم نظر الى الابداع الفني في النقد القديم في ضوءها ، مسقطا الفكرة عليها بالسلب ، فالفكرة تسقط على الموضوع ايجابا باثبات وجودها ، وسلبا بنفي وجودها ، وهي في الحالتين العدسة التي نرى من خلالها موضوعات بحثنا .

يقابل هذه الاتجاهات النفسية اتجاه آخر يهييب بالأدب المقارن ، ويتذرع بالأشياء والنظائر . يمثل هذا الاتجاه جرونباوم حين يرى أن الطبع والصنعة لهما شبيه هليينستي (٨٦٠) . ويذكر جرونباوم لكل فكرة نقدية مقابلا هلينيا أو هليينستيا ، حتى يذهب الى أن النهضة الحضارية الاسلامية كلها لم تكن بعشا للقديم ، بل كانت جيشانا من الموروث الاغريقي ، والدوافع العلمية ، والمشاعر التاريخية ، واعلاء للعقل على السلطان ، ويرد الأمر كله الى روح المحافظة في القرون الوسطى (٨٦١) . وهذا الاتجاه في عنايته بالتقاط التناقضات يغفل عن التمايزات التي تلعب دورا كبيرا في الفهم .

(٨٥٦) انظر : محمد الهياوي = الطبع والصنعة - القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٣٨ م - ص ٦ . وانظر : د. هند حسين طه : النظرية النقدية عند العرب - ص ١٦٣ - ١٧٣ . ود. قاسم موسى : نقد الشعر في القرن الرابع الهجري - ص ١٩١ . ٢٢٦ ، ٢٨٧ .

(٨٥٧) د. محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات - ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

(٨٥٨) نفسه ص ٢٥٤ - ٢٦١ .

(٨٥٩) نفسه ص ٢٦٩ ، ٢٧٣ .

(٨٦٠) جوستاف فون جرونباوم : دراسات في الأدب العربي - ت . د. احسان عباس وآخرين - بيروت - دار الحياة - ١٩٥٩ م - ص ٢٦ هامش (٢) .

(٨٦١) نفسه ص ٢٣ - ٢٤ وانظر في الاقتداء بهذه النظرة : د. عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي - ص ٢٠٧ - ٢٠٨ .

وبدلاً من البحث عن أمور شديدة العموم مثل روح المحافظة في القرون الوسطى ، فإن الأفضل أن نبحث عن تعريف كاف بالقضية في ضوء الخطاب النقدي القديم .

(ب) في ظل اتجاهات الباحثين التي اتجهوها فقدت القضية طابعها كاحدى قضايا الخطاب النقدي . وذهب بعض الباحثين الى أن كلمة الصناعة — يقرأها بفتح الصاد — مرادفة للفن ومتميزة من العلم (٨٦٢) . واتسق هذا المذهب مع الظن بأن النقد القديم يعول على فكرة الصناعة فوق الطبع ، فكأننا استبدلنا أحد الطرفين بالآخر بدلاً من أن نشرح العلاقة بينهما .

وأدق محاولة في التفسير كانت محاولة الدكتور عبد القادر القط . أوضح الدكتور القط أن الباحثين قد فسروا كلمة الطبع بأنها تعنى البساطة والتلقائية ، كما فسروا « التكلف » بأنه التعبير المصنوع غير الصادق في التعبير عن مشاعر صاحبه . وإن كانوا لا يستخدمون مصطلح التكلف « بمعنى يحط من قدره » . ثم ينكر عليهم هذا التفسير ، ذاهباً الى أن النصوص تؤذن بأن كلمة الطبع كانت تعنى الارتجال ، أما كلمة التكلف فتعنى التأمل (٨٦٣) . ثم يعود في موضع آخر فيقول ان الكلمتين تبينان أن بعض الشعراء كان يحتاج الى وقت طويل لتنظم شعره ، في حين كان بعضهم الآخر يرتجل شعره أو ينظمه في وقت قصير (٨٦٤) .

وهناك ملحوظتان : الأولى أن مقابل الطبع ههنا هو التكلف ، وليس لنا أن نسلم بأن التكلف مرادف الصنعة الوحيد . وليس لنا أن نسلم كذلك بأن التكلف لا يستخدم بمعنى يحط من قدره . كذلك الصنعة . فهذه المصطلحات تتعرض لتحولات دلالية كثيرة تنتقل على مستوى القيمة من أعلى الى أسفل وبالعكس . والملحوظة الثانية أن رد لفظ الطبع الى الارتجال ، أو البساطة ، أو التلقائية ، إنما ينقل مجهولاً الى مجهول ، فهذه المصطلحات كلها مفاهيم تحتاج الى شرح . كذلك يحدث للتكلف وتغنينا هذه المحاولة في التفسير عن تأكيد صلة الطبع بمفهوم الابداع الفني ، فالصلة ههنا واضحة . لكن وضع الطبع موضع تقابل من الصنعة يجعلنا لا نفهم كيف يحب النقاد القدامى الشاعر « المطبوع » الذي يجيد صنعة الشعر ؟ هذا لا يتفق الا اذا كفنا عن التقابل ، ووضعنا الطرفين في علاقة

(٨٦٢) د . عبد الواحد حسن الشيخ : قضايا النقد الأدبي والبلاغة عند اللغويين .

ص ١٥٣ .

(٨٦٣) د . عبد القادر القط : مفهوم الشعر عند العرب — ص ٥٤ — ٥٥ .

(٨٦٤) نفسه — ص ٥٧ .

جدلية حية . لقد كان الطبع بوصفه الملكة أو القدرة ، هو الموضوع ، والصنعة بوصفها فعلا ، أو سلوكا ، هي المحمول عليه . وكان مفهوم الابداع الفنى هو الرابطة الضمنية التى ربطت بين الطرفين ، وحققت بينهما ما لمسها الباحثون - بحق - من تداخل ، وتبادل .

(ج) ويبدو أن قضية الطبع والصنعة لها أصول ممتدة فى المستويين الأولى ، والمذهبية . نستطيع أن نستخرج هذه النتيجة من اشارات لماحة أوردها الباحثون . فلقد ذكر الدكتور طه الحاجرى أن الشعر فى الجاهلية كان يعد « صناعة » يلتمس لها الوسائل ، وتصطنع لها الأسباب (٨٦٥) . كما ذكر أن النقد فى الصدر الأول كان يستجيب من الألفاظ والأساليب ما كان سمحا مطبوعا (٨٦٦) . والدكتور بدوى طبانة ذكر بدوره أن مدح الطبع ، وذم التكلف كانا من مقاييس النقد فى العصر الأموى ، وعصر الخلفاء وصدر الاسلام (٨٦٧) . تقودنا هذه الاشارات الى القول : ان مفهومى الطبع والصنعة مفهومان قديمان ، منذ الجاهلية ، وان لم نقل ان اللفظين كانا شائعين بدلالاتهما اللاحقة ، منذ هذه الفترة المبكرة . ومما يشجع على هذا القول ظهور مدرسة فى الشعر الجاهلى سميت بعبية الشعر ، تقوم على التجويد ، واتقان صناعة القصيدة ، واستغراق الزمن الطويل فى اعدادها ، فى مقابل الطريقة الشائعة التى تقوم على الطبع وحده . ولقد عرف عبية الشعر قيمة الرواية والحفظ والتعلم . ومع ترجيح قيام مفهومى الطبع والصنعة فى الجاهلية فليس فى الاستطاعة القول انهما كانا مصطلحين نقديين حتى الفترة الأخيرة من العصر الأموى . ومع بداية التأليف النقدي المنظم كان اللفظان فى العصر العباسى لهما بريق خاطف . وتأخر المصطلح ليعنى غياب المفهوم . كان المفهوم سابقا الاصطلاح عليه . وربما لا يمكن الاصطلاح على مفهوم قبل قيامه . والغاية ههنا من ايضاح قدم المفهوم اثبات أصالته ، ونفى الأصول السريانية ، أو اللاتينية ، أو اليونانية ، عنه . وقد يساعد الصراع بين العرب والشعوب التى اختلطوا بها على تفسير نشأة المصطلح ، لكنه لا يصح له أن ينفرد بتفسير نشأة المفهوم . وربما يصح القول ان المفاهيم القديمة كانت تطفو على السطح مع التيارات الجديدة ، أو ان الشخصية العربية

(٨٦٥) د . طه الحاجرى : فى تاريخ المذاهب الأدبية : العصر الجاهلى والقرن الأول الاسلامى - الاسكندرية مطبعة رويال - ١٩٥٣ م - ص ٢٩ .

(٨٦٦) نفسه - ص ١١٠ .

(٨٦٧) د . بدوى طبانة : دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية الى نهاية القرن الثالث - الأنجلو المصرية - ط ٧ - ١٩٧٥ م - ص ص ٧٨ - ٨١ . وشبيه بهذا رأى قول طه أحمد ابراهيم « الشعر فى أواخر العصر الجاهلى كاد يكون فنا يدرس ويتلقى وتوجد منه مذاهب أدبية مختلفة » ص ٢١ فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب .

كانت كوامنها تتفتح مع التصور الجديد ، أو ان النهضة الحضارية
الاسلامية كانت بعثا وبلورة للقديم الى حد كبير .

وقبل عصر التأليف كانت القضية ملكا خالصا للمستوى الأول الذي
كان مهيمنا على الاستجابات النقدية . ومن هنا نفهم النابغة ، في قبيته
التي كانت تضرب له في سوق عكاظ ، حين استمع الى طائفة من الشعراء
الكبار المتميزين المتنافسين في الجاهلية ، وأعجب به أبو بصير الأشعثي
والخنساء ، فقال لها : « والله لولا أن أبا بصير أنشدني آنفا لقلت انك أشعر
الجن والانس » (٨٦٨) . فالنابغة قد جمع الجن والانس معا لان الابداع
كان يروغ الى عالم فوق الطبيعة ، ولم يكن قد نزل الى الطبيعة بعد . ويبدو
أن كلمة « أشعر » كان فيها رائحة قوية من هذه الميتافزيقا ، فراح الجميع
يبحث عنها . وفي القرآن مظاهر من هذا الفهم . ففي سورة الشعراء
مظاهر من ايمان الجاهليين بفكرة الشياطين المنزلة على الشعراء . موضوع
السورة كلها اثبات أن القرآن « منزل » من عند الله حقا ، وليس كالشعر
- الذي اتهم به الرسول - ينزل من عند الشياطين وارتبطت الغواية
بالشيطان - لا بالشعر - فوردت كلمة « الغاؤون » مرتين مرتبطة
بالشياطين فيهما (٨٦٩) : وارتبط هذا كله بجو السحر ، فذكر السحر
عشر مرات في السورة . وذكرت السورة قصص سبعة أنبياء ، بدأتهم
بموسى ، الذي تقوم قصته على صراع حول السحر والقدرة الالهية ، فورد
السحر بشأنه ثمانى مرات . واتهم صالح وشعيب بأنهما من المسحورين
ثم جاء حديث الشعر في هذا الجو الميتافيزيقي . وما كانت السورة لتمضى
في هذا المساق الا لأن حديث الشعر في البيئة العربية كان مرتبطا بالقوى
الغيبية . ولقد مكث النابغة زمانا لا يقول الشعر ، فأمر يوما بغسل ثيابه ،
وعصب حاجبيه على عينيه ، فلما نظر الى الناس أنشد الشعر (٨٧٠) .
والنابغة يحاول أن يمارس طقسا لاستئزال الشعر ذا طابع سحري .
ولأمر واضح قالت امرأة للنبي - عليه الصلاة والسلام - عندما فتر عنه
الوحى - ولم تكن مؤمنة - : « ما أرى شيطانك الا ودعك ، فنزل والضحي
والليل اذا سجي ما ودعك ربك وما قلى » (٨٧١) . فالشياطين الموحية
كان لها حضور « شديد » في كل ابداع . وفي ظل هذه الميتافزيقا

(٨٦٨) انظر : ابن قتيبة : الشعر والشعراء - ٣٤٤/١ .

(٨٦٩) وردت كلمة « الغاؤون » مرتين ، وجاء ذكر الشياطين مرتين ، واقترب الاثنان
في المرتين . الأولى في الآيتين ٩٤ - ٩٥ من سورة الشعراء ، والثانية في الحديث عند تنزل
الشياطين على الأئمين في الآيات ٢٢١ - ٢٢٤ .

(٨٧٠) الشعر والشعراء ١٥٩/١ .

(٨٧١) الواحدي النيسابوري : أسباب النزول - بهامشه : الفاسخ والمنسوخ لهبة
الله بن سلامة - بيروت - عالم الكتب بلا تاريخ - ص ٣٣٧ .

فهم العرب « الشعر » وتصورت قدرة الشاعر (الطبع) . ومع اتجاه العلم الى بحث « الطبع » ومع نمو المستوى المذهبي وتميزه ، بدأ التصور القديم يجد مسارب جديدة في التصوف والفلسفة . وتناوش المفهوم تصورات لا تخلو من التعارض ، وتعتقد التصور ، وغاب المفهوم الذي يشرح الدلالات المتنوعة التي يمر بها المصطلحان في تحولاتهما الدلالية الجديدة . وأصبح للمفهوم مصادر ومستويات متعددة .

(د) أما عن النقد المنهجي فلقد عالج القضية علاجاً مستقلاً عما كان يمر به الصراع المذهبي أو الأفكار الأولية . وهذا الاستقلال هو ما لاحظته الدكتور احسان عباس وأسماء النظرة التوفيقية ، واستشهد عليه بنصوص عن المبرد ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، تتعلق بقضية القدماء والمحدثين (٨٧٢) . وهي من القضايا الفرعية عن الطبع والصناعة . ولاحظ الدكتور عبد الواحد حسن عند ابن قتيبة توسطاً بين النظرات المتعارضة آنذا . ورد هذا الى تولى ابن قتيبة للقضاء في دينور (٨٧٣) . الواقع أن الأمر أكبر من ابن قتيبة ، ومن توليه منصب القضاء . وهو على الدقة ليس توفيقاً بين الآراء . إنما هو أخذ بقضية عقلية ، يؤول فيها الطبع والصناعة الى مركب جدلي ، لا يقضى فيه النقيض على نقيضه ، ولا يزول فيه التناقض ولا يحتد ، بل يتحقق نوع من التركيب أو التاليف . فالطبع قدرة ضرورية لكل « ابداع » أو « صناعة » والصناعة فعالية الطبع في الابداع أو الصناعة . ثم تعود الصناعة فتعكس طبعاً بوصفها دربة ، وممارسة ، وتعلماً . وتخلف الصناعة وراءها « نصاً » يجب أن يعكس قدرة الطبع ، أو دقة الصناعة . ومن الواضح أن مفهوم الابداع هو الرابطة التي تسع القضية . وتحيط بتحولاتها .

(هـ) وتكشف لنا قراءة النصوص عن الكثير من ملامح القضية : قال ابن سلام في طبقاته : « فاحتج لامرئ القيس من يقدمه قال : ما قال ما لم يقولوا ، ولكنه سبق العرب الى أشياء ابتدعها ، واستحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء . . . » (٨٧٤) هنا مفهوم الابداع متجلى في غياب مصطلح الطبع والصناعة . وأغلب الظن أن المحتج لامرئ القيس أموى . أما أن يكون جاهلياً فهذا احتمال قائم وإن كان مرجوحاً . ومهما كان الأمر فإن هذا النص يؤذن بحضور مفهوم الابداع الفني خارج القول بالطبع والصناعة . قال الأصمعي : « أنشدت أبا عمرو بن العلاء شعراً فقال :

(٨٧٢) انظر احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب - ص ٩١ ، ٩٥ .

١٠٦ - ١٠٧ هل الترتيب .

(٨٧٣) د . عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبي والبلاغة - ص ٢٤٥ .

(٨٧٤) ابن سلام : طبقات شعراء - ص ١٠٩/١ .

ما يطبق هذا من الاسلاميين أحد ولا الأخطل » (٨٧٥) . وهنا نجد كلمة « يطبق » تحيل الى مفهوم الطبع مع أنه غائب لفظا عن النص . وفي هذا النص مصداق للقول ان مفهوم الطبع بمعنى القدرة المبدعة كان قائما في الخطاب القديم دون حاجة الى أن يلتصق بلفظ الطبع . وقبل شيوعه . وسرعان ما بدأ مصطلح الطبع يتبلور بفعل عوامل خاصة بالمستويين الأولي والمنهجي . وساعد الصراع بين العرب والشعوبيين . وبين حياة البداوة القديمة وحياة الحضارة الحديثة ، وتميز ألوان من الشعر في مقابل ألوان أخرى ، على استخدام المصطلح . وفي فترة مبكرة من نشأة البحث العلمي « كان الأصمعي يقول : زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر ، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين » (٨٧٦) . والأصمعي يستخدم مصطلح « مذهب المطبوعين » واضحا . لا نستطيع أن نقول ان الأصمعي كان يروي لفظا جاهليا . هذا أمر محتمل ، لكنه غير مؤكد . بيد أن استعمال الأصمعي لمصطلح « مذهب المطبوعين » فيه إشارة صريحة الى المصدر المذهبي للقضية . وهنا يحسن أن نتذكر أن العالم العربي كان اجابات على أسئلة المجتمع . كتاب فحولة الشعر للأصمعي أسئلة موجهة من أبي حاتم السجستاني وأجوبة من الأصمعي عليها . وكانت الرسالة العذراء لابراهيم بن المدبر اجابة عن استفهام عن « جوامع أسباب البلاغة » ، و « غوامض آداب أدوات الكتابة » (٨٧٧) . ومن الواضح من ألفاظ « أسباب » و « آداب أدوات » أن موضوع الرسالة متعلق بمفهوم الابداع من حيث يتوسل اليه المبدع بأسباب وأدوات . ومعنى هذا أن القضايا المتعلقة بتهيئة الطبع للابداع كانت محل تساؤل اجتماعي ، فانبعث النقاد يجيبون على الأسئلة المطروحة . ويقع مصطلح « الطبع » في مساق التحولات الدلالية فيصبح نعنا للفظ . يقول ثعلب : « فأما جزالة اللفظ فما لم يكن بالمغرب البدوي ، ولا السفساف العامي ، ولكن ما اشتد أسرره ، وسهل لفظه ، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه ، وتوهم امكانه » (٨٧٨) . وهنا يرتبط اللفظ بالطبع عن طريق النعت بالجزالة . فالجزل لا يتحقق بغير قوة في الطبع ، تشميل في الوصول الى الصعب . ومفهوم الابداع المسيطر على النص هو المفهوم الذي يشترط في النص (اللفظ) أن يعكس ما في الطبع من قوة . وفي تطور آخر أخذ فيخر الدين الرازي بنكر جميع ما يقال في مدح اللفظ لأنه مثلا

(٨٧٥) الأصمعي : فحولة الشعراء - من ٢٤

(٨٧٦) الشعر والشعراء - ٧٨/١

(٨٧٧) الرسالة العذراء - من ٩

(٨٧٨) قواعد الشعر - من ٥٩

جيداً السبك، أو صحيح الطبع ، مؤكداً على أهمية الدلالة الالتزامية (٨٧٩) .
وظهور الطبع ظهوراً سلبياً عند الرازي إنما يكشف عن اهتمامه بما فى
النص من أصباغ جميلة . فالتعارض بين النصين ليس تعارضاً فى قضية
اللفظ والمعنى ، وليس تعارضاً فى قضية الطبع والصناعة ، لكنه فى
الحقيقة تعارض فى فهم شئ آخر ، غائب حاضراً ، متجلى غير ظاهر ، انه
مفهوم الابداع الفنى . ومن السهل اذا رجعنا الى نص كلام ثعلب أن نرى
ضرباً من التحويلات الدلالية ، ففكرتا اللفظ والطبع استندعتا فكرة البدوى
ومتقابلتا المفهوم - وان لم يكن مذكوراً - الحضري . وهناك اهتمام عند
ثعلب بالتأكيد على أن اللفظ الشعري ليس « بعامى » أى ليس فى متناول
الناس البسطاء . هذا الاهتمام يفصح عن عنصر طبقي خفى ، لكنه مستوى
من مستويات التحويل . كذلك فإن عناية ثعلب بالوقوف موقف الوسط
بين المغرب والشفصاف مظهر من مظاهر التركيب بين طرفي القضية :
الطبع والصناعة ، وهذا ما لمسّه الباحثون باسم التوفيق أو التوسط .
وهذا التعارض فى مفهوم الابداع بين ثعلب والرازي لا يعنى أن أحدهما
ناصر للطبع ، والآخر للصناعة ، فكلاهما يعرف أن الطبع صانع ، وأن
الصناعة تعلم للطبع . والتعارض الخادع يكمن فى الواقع فى فهم الابداع .
ويمكن أن نجد التعارض عند باحث واحد مثل ابن سنان الخفاجي . يتحدث
ابن سنان عن تميز الانسان من الحيوان بالنطق ، وتميز الحكيم من غيره
بالفصاحة والبلاغة . ثم يقول : « ووجب على من أراد أن يخرج من حيز
ذلك الصامت الناطق سلوك الطريق الذى به توجد الفضيلة ، وعنه تدرك
الميزة ، باجتهاده ان كان لادربة له ، وتكلفه ان كان لا طبع عنده » (٨٨٠) .
وظاهر كلامه جواز الوصول الى البلاغة بالتكلف والاجتهاد بغير طبع
أو دربة . وفى موضع آخر يذكر أن صناعة تأليف الكلام المخصوص
كمالها - ككل صناعة - بخمسة أشياء : الموضوع وهو الكلام المؤلف من
أصوات ، والصانع وهو المؤلف ، والصورة وهى الفصل للكاتب والبيت
للشاعر ، والغرض كالممدح والهجاء : « وأما الآلة فأقرب ما قيل فيها انها
طبع هذا الناظم ، والعلوم التى اكتسبها بعد ذلك ، ولهذا لا يمكن أحداً
أن يعلم الشعر من لا طبع له وان جهد فى ذلك ، لان الآلة التى يتوصل
بها غير مقدورة لمخلوق ، ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج
اليه من آلاتها » (٨٨١) . وهذا كلام « واضح » فى أن الطبع ضرورى
لا مفر منه . فكيف نوفق بين النصين ؟ اننا لانحتاج الى بذل جهد كبير
فى التفسير ، فقضية الطبع والصناعة ، والتداخل بينهما يتيحان لابن سنان

(٨٧٩) نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز - ص ١٤ - ١٥ .

(٨٨٠) سر الفصاحة - ص ٥١ .

(٨٨١) نفسه - ص ٨٣ - ٨٤ .

أن يقول هاتين العبارتين في كتاب واحد . فالتعلم ينشئ طبعاً ، أما « كمال » الصنعة فيحتاج الى ما يمكن أن نسميه « الطبع الأصلي » . والمشكلة أن الناقد القديم قد تحدث عن الطبع كنعيت للشعر ، وكنعت للشاعر . لكنه لم يحلل الطبع نفسه ، وهذا ما يحتاج الى جهد الباحثين . ومسلك الناقد القديم في الحديث عن الطبع يكشف عن طبيعة القضية بوصفها مثارة خارج النقد ، وبوصف النقد محاولة لاهثة للوفاء بحاجات نقدية اجتماعية . وفكرة الطبع الأصلي فرض يطرح طبيعة تركيب قضية الطبع و الصنعة في المفهوم القديم ، فالطبع يطرح الصنعة ، التي تعود فتعكس على الطبع .

ومن المفيد أن نقابل بين ما يقوله ابن قتيبة عن الطبع ، وما يقوله ابن رشيق . أما ابن قتيبة فيرى في الطبع نعنا للشاعر ، وأما ابن رشيق فيرى فيه نعنا للشعر . يقول ابن قتيبة : « فالتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر ، كزهير والحطيئة » (٨٨٢) . ثم يقول : « والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووشى الغريزة ، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر » (٨٨٣) . ويقرر أن الشعراء مختلفون في الطبع (٨٨٤) . فالنعت هنا - كما هو واضح - متعلق بالمبدع .

أما ابن رشيق فيقول : « ومن الشعر مطبوع ومصنوع ، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً ، وعليه المدار . والمصنوع وان وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين ، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل ، لكن بطباع القوم عفواً ، فاستحسنوه ومالوا اليه بعض الميل ، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره » (٨٨٥) . فالطبع والصنعة هنا يؤولان الى قضية عمود الشعر والبديع ، ويؤولان الى شعر « القوم » من العرب ، في مقابل أشعار « المولدين » . وهذه التحويلات تكشف عن الطابع المذهبي للقضية الذي تحول بها من تأمل في الانسان المبدع الى تأمل في مذاهب الشعر .

وتعتمد هذه التحويلات على آلية بسيطة ، فالطبع والصنعة حالات للانسان ، ومن هنا نلتفت الى الانسان ، ثم هي من خلال المبدع تظهر في النص . ومن هنا نلتفت الى النص ومذاهبه . ولقد ذكر ابن قتيبة أن التكلف يظهر في الشعر ، وذكر علامات واضحة عليه ، مثل كثرة

(٨٨٢) الشعر والشعراء - ٧٨/١ .

(٨٨٣) نفسه - ٩٠/١ .

(٨٨٤) نفسه - ٩٣/١ .

(٨٨٥) الصلة - ١٢٩/١ .

« الضرورات » . وحذف ما بالمعاني حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه : (٨٨٦) ، وأن ترى البيت مقرونا بغير جاره ، ومضموما الى غير لفقه (٨٨٧) . وكلامه عن المطبوع فيه نفس الاتجاه وإن كانت علاماته تهيئ بالذوق اهابة كاملة . وعلى هذا الأساس يعمل ابن رشيق ، لا على دراسة مفاهيم الطبع والصنعة بوصفها حالات نفسية ، بل بوصفها ظواهر شعرية .

ولا يعنى موقف ابن رشيق هذا أنه لا يلتفت الى الطبع والصنعة بوصفهما حالات للمبدع ، فهو واع بهذا المستوى من مستويات القضية . نجده يقول : « والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان ، وأسمائها ، وعلمائها ، لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره » . والضعيف الطبع محتاج الى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن (٨٨٨) والطبع هنا يقابل « المعرفة » وهي « الصنعة » ، والطبع يستطيع أن يستقل عن الصنعة مادامت « معرفة » ، لكنه لا يستقل عنها مادامت « بديعا » ، كما ظهر في النص السابق لابن رشيق حين أشار الى أن المطبوعين يقع منهم ما يسمى بالصنعة عفو الطبع . ويظل الطبع ، في جميع الأحوال ، شيئا يتضمن نوعا من المعرفة تتحول الى تعلم صريح ، أو تكلف ، كلما يضعف . وابن رشيق يتحول بالأمر كله الى نوع من المعرفة ، والأسماء ، والعلل ، لأن اهتمامه ، في الواقع ، منصب على النص وأصباغه بوصفها مجلى الابداع .

وخلاصة القول ان قضية الطبع والصنعة لها بناء واحد عند جميع النقاد الذين يظلمهم المنهج بسماته التجريبية ، وهذا البناء لا ينحاز الى أى من المذاهب المطروحة بين المبدعين ، بل هو يحمل مثالا جماليا أعلى قائما على فكرة كمال التركيب ، يتفق ويختلف ، في وقت واحد مع المذاهب المطروحة . أما ما يختلف حوله النقاد بحق فهو تصورهم لمفهوم الابداع الفني . من حيث علاقته بالنص ، لا من حيث طبيعته الخاصة ، التي هي على الدوام طبيعة ذات طابع تجريبي واضح .

(٨٨٦) الشعر والشعراء - ٨٨/١ .

(٨٨٧) نفسه - ٩٠/١ .

(٨٨٨) العمدة : ١٣٤/١ . وانظر أيضا ١٥٠/١ - ١٥١ حيث يشترط الطبع والذوق

لن أراد الانتفاع بتعلم الأوزان .

اللفظ والمعنى

(أ) . لقيت قضية اللفظ والمعنى اهتماما شديدا من القدماء المحدثين ، حتى لينبدو أنها القضية الكبرى في الخطاب القديم . ولقد مضى الباحثون يؤكدون أمرين يحتاجان الى مراجعة كبيرة ، وكثير من التحقيق .

أما الأمر الأول فهو تأكيدهم أن اللفظ والمعنى هما ما يسمى في النقد الحديث باسم الشكل والمضمون ، أو المادة والمحتوى ، أو الصورة والدلالة . أو ما الى ذلك (٨٨٩) . والواقع أن المرء لأول وهلة يشك في أن اللفظ هو الشكل ، أو أن المراد بالمعنى هو المراد من المضمون . صحيح أن النقد القديم لم يضع تعريفات دقيقة حيثما يرد ذكر المصطلحين ، لكن هذا لا يتيح لنا أن نحملهما فوق ما يطيقان ، أو أن نهمل ما في اسقاط التعريف من إشارة صريحة الى أن القضية صادرة عن جهات لم تكن مسلحة بالمنهج العلمي ، ثم عمل النقاد المنهجيون على طرح قضية أو مركب يرفع الالتباس ، والتناقض ، وكثيرا من الغوغائية التي لفت اللفظين .

على أننا نستطيع أن نطمئن في الامام بتعريف المصطلحين المتنازعين الى الشريف الجرجاني في تعريفاته التي أوجزت دلالات الكلمات عند القدماء . أما اللفظ فهو - عنده - : « ما يتلفظ به الانسان ، أو في حكمه ، مهما كان أو مستعملا » (٨٩٠) ولعل المراد بما « في حكمه » اللفظ المكتوب غير المنطوق . أما المعنى فهو : « ما يقصد بشيء » ، والمعاني : « هي الصور الذهنية من حيث أنه وضع بازائها الألفاظ ، والصور الحاصلة في العقل فمن حيث أنها تقصد باللفظ سميت معنى ، ومن حيث أنها تحصل من اللفظ في العقل سميت مفهوما ، ومن حيث أنه مقول

(٨٨٩) انظر : د . عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي - ص ١٠٤ ، د . عبد الواحد علام : قضايا ومواقف - ص ٢٩ ، د . مومني : نقد الشعر - ص ٢٨٦ ، د . طيانة : دراسات في نقد الأدب العربي - ص ١٦٧ ، د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي والبلاغي - ص ٢٣١ ، د . عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبي - ص ٢٦٥ ، أحمد محمد عني : قضية الأدب بين اللفظ والمعنى وبين الأشكال والدلالات - قديما وحديثا - دار الكتاب العربي - ١٩٥٤ م ، د . شكري عياد : تأثير كتاب الشعر في البلاغة العربية - دراسة ملحقة بتحقيق كتاب الشعر لأرسطو - ص ٢٤٨ ، د . غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث - ص ٢٤١ .

(٨٩٠) التعريفات - ص ١٩٣ .

فى جواب ما هو سميت ماهية ، ومن حيث ثبوته فى الخارج سميت حقيقة ، ومن حيث امتيازها عن الأغيار سميت هوية » (٨٩١) . ومن الواضح أن الشريف الجرجاني قد كشف عن أمور شديدة الارتباط بالكلمتين ، فالكلمتان من ناحية معلقتان بما يخرج من الفم فلا يفسح تميمهما على أمور أكبر ضمن ما يسمى بالشكل ، وهما من ناحية ثانية يفضيان الى وجود خاص فى العقل من حيث يتعلقان بمفهوم الصورة الذهنية ، ومن حيث أن المعنى هو ما يقصد بشئ سواء أكان هذا الشئ لفظا أم ما هو فى حكم اللفظ ، وهما من ناحية أخرى معلقتان ببعضهما برابطة تتمثل فى فكرة «الوضع» ، فاللفظ موضوع بازاء المعنى؛ وهى فكرة تتسق اتساقا عجيبا مع كون العلاقة بين الحدين : اللفظ والمعنى، قضية فيها موضوع ومحمول . فإذا قلنا أن المراد باللفظ هو مرادنا بالشكل لكننا نقول أن أمورا مثل بناء القصيدة وتعدد أغراضها إنما هى من قبيل اللفظ ، وليس هناك دليل واحد على أن الناقد القديم كان يسمي الأغراض لفظا ، كما أن كلمة «الأغراض» من وادى المعنى لا اللفظ .

ولكى يرسخ الباحثون مذهبوا اليه من التسوية بين القديم والحديث مضوا يقولون أن الشكل هو الصورة الخارجية ، أو الفن الخالص المجرد عن المضمون (أى أن تعريف الشكل معلق على تعريف المضمون اللاحق) ، أما المضمون فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفنى من فكر أو فلسفة ، أو أخلاق أو سياسة أو دين أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخى أو وطنى ، وهو بهذا المادة الخام التى يشكلها المبدع (٨٩٢) . (أى أن تعريف المضمون يعود فيعلق على تعريف الشكل) . ومع ما هناك من خلط بين المضمون والموضوع والمادة ، فأخطر شئ هو تجاهل التفاوتات الهائلة بين تعريفات الباحثين المحدثين لمصطلحي الشكل والمضمون ، بل وتجاهل أن النقد المعاصر قد تجاوز - وربما أسقط - القضية تماما بالاستعانة بمفاهيم أكثر شمولاً مثل البنية ، والعلامة ، والتعبير .

ولا يزعزع هذا التصور الذى نراجع شئ قدر أن نورد طائفة من عبارات المحدثين فى الشكل ، والمضمون ، واللفظ ، والمعنى ، ليظهر التفاوت الشاسع الذى لا يليق أن نغفله غفلا . إذا بدأنا بكانت فسوف نجده يقرر أن المعانى لا تستفاد من الأشياء على ما يزعم الحسيون ،

(٨٩١) التعريفات - ص ٢٢٠ وقارن بأساس البلاغة مادة لفظ ص ٤١١ حيث ترتبط كلمة اللفظ أيضا بما هو منطوق ، وحيث يتضح أن كلمة اللفظ قد خرجت عن معناها الحقيقى ، وهو اخراج اللقمة ، الى المجازى وهو اخراج الكلمة من الفم .

(٨٩٢) د . العشماوى : قضايا النقد الأدبى - ص ٢٣٧ - ٢٣٨ . وانظر د . طيالة : قضايا النقد الأدبى ص ٧٢ والفارق بينهما ضئيل .

والأشياء لاستيفاد من المعانى على ما يزعم العقليون ، ولكن المعانى هى الشروط الأولية المتعلقة بها المعرفة الحسية (٨٩٣) .

فالمعانى هنا متناقضة فى دلالتها مع ما أراده الجرجاني من قبل تناقض الموقف الكانتى المثالى مع الموقف التجريبي « الوضعى » القديم .

ولقد تخلص بندتو كروتشه من ثنائية الشكل والمضمون بتعويله على فكرتى الحدس والتعبير ، وهما فى الواقع فكرة واحدة ، لأن الحدس تعبيري ، والتعبير هو اللغة بمعناها الواسع « من حيث هى فعل الكلام نفسه » (٨٩٤) ، فنحن عند التعبير أمام حدوس ، والحدس مفهوم مثالى لا يتميز فيه شكل من مضمون ، لأنه انتاج فوري للدلالة .

وميز جورج سانتيانا بين أمرين : دراسة التعبير والاستمتاع به . أى دراسة الایحاء بما هو معطى ، وهذا هو المميز للعقريّة الحديثة ، وبين دراسة الشكل والاستمتاع به ، أى دراسة ما فى المعطى من تناسب (٨٩٥) . ويميز فى كل تعبیر بين حدين : الحد الأول وهو الموضوع المائل أمامنا بالفعل ، وهو الكلمة ، أو الصورة ، أو الشئ المعبر ، والحد الثانى هو الموضوع الموحى به ، أو الفكرة ، أو الانفعال الاضافى ، أو الصورة المولدة ، أو الشئ المعبر عنه . ويوجد هذان الحدان معاً فى الذهن ، ويتألف التعبير من اتحادهما (٨٩٦) . وينتهى الى أن « الشكل هو إيجاد الوحدة من الكثرة » (٨٩٧) . وهناك صعوبة بالغة فى أن نرفع مصطلح « اللفظ » ليعنى « الشكل » فى هذا السياق .

أما الظاهراتيون فأشاروا الى بنيتين للعمل الفنى : « المكانية » وهى المظهر الحسى الذى يتجلى على نحوه الموضوع الجمالى ، و « الزمانية » وهى التى تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحى . ويتم هذا خلال ثلاثة عناصر : المادة ، والموضوع ، والتعبير (٨٩٨) . وليس الأخذ بمصطلح التعبير الا تجاوزا لثنائية الشكل والمضمون ، لأن التعبير هو الرابطة الحية التى تجمع بين الفنان وعمله الفنى ، وهو العنصر الانسانى الحقيقى الذى يكمن فى صميم العمل ، وهو ذو طبيعة حدسية مباشرة (٨٩٩) .

(٨٩٣) د . يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - ص ٢١٣ .

(٨٩٤) كروتشه : الجمال فى فلسفة الفن - ص ٦٧ .

(٨٩٥) سانتيانا : الاحساس بالجمال - ص ١٩٦ .

(٨٩٦) نفسه - ص ٢١٤ .

(٨٩٧) نفسه - ص ١١٩ .

(٨٩٨) د . زكريا ابراهيم - مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - ص ٣٢ .

(٨٩٩) نفسه - ص ٤٦ .

والمعنى عند ديكتاي استخدامان : الأول هو الوحدة الغائية أو الحيوية التي تحفظ عليها العلاقات والعمليات البنائية في حياة عقل فردي أو جماعي ، وهو لفظ عام يشمل كلا من المفرد والدلالة . والثاني هو العلاقة بين علامة Sign أو تعبير ، وما تدل عليه أو تعبر عنه (٩٠٠) . وهي استعمالات معقدة بعيدة تماما عن السياق القديم .

ولقد أخذ الجشطلتيون بفكرة التعبير وهو عندهم « جشطلت من تمط جده أولى » (٩٠١) أو هو الجشطلت الغالب للصورة ، وهو المعنى الذي ينبثق من تفاعل عناصر الصورة وتنسيقها تنسيقاً فنياً خاصاً (٩٠٢) .

وإذا نظرنا إلى هيدجر نجد الأمر عنده معقداً ، فالمعنى « تصور يضم الهيكل الشكلي لما ينتمي بالضرورة لما يفصله (أو يبرزه) العرض (التبيين - البسط) الفاهم ، والمعنى هو ذلك الذي يتجه إليه المشروع من خلال التركيب المسبق للملك والبصر والتناول ، وعن طريقه يصبح شيء ما مفهوماً بوصفه شيئاً » (٩٠٣) . أما عن اللفظ فيقول هيدجر : « إن المنطوق المسموع من اللغة يحتفظ به في التوافق الذي يوفق بين جهات العالم الأربع ، أو رباعه الفريد ويجعلها تتفاعل وتتداخل » (٩٠٤) . وهي مفاهيم معقدة تحيل على مفاهيم سابقة دقيقة عند هيدجر مثل مفهوم الرباع ، وهو أركان العالم الأربع من أرض وسما و فاني و سماويين ، واللغة تحمل تفاعل هذه الأركان بوصفها أسلوب كينونة ، وافصاحاً منظماً عن التفهم الوجداني للوجود في العالم ، وللعلاقة التي تربط الإنسان بالأشياء ملكاً لها ، أو بصراً بها ، أو تناولاً واستعمالاً .

وفي الامكان أن نسوق نصوصاً كثيرة نستطرد بها وراء جون ديوي ، وريتشاردز ، وت . اس . اليوت ، ورومان جاكسون ، وعشرات غيرهم . لكن ما قدمناه فيه الكفاية للتدليل على ما يعتور محاولة إسقاط مفاهيم معاصرة على مفاهيم قديمة من خطأ مدمر لكل فهم صحيح للقديم والحديث على السواء (٩٠٥) .

(٩٠٠) د . صلاح قنصوه : الموضوعية في العلوم الانسانية - هامش ص ١٧٧ - ١٧٨ .

(٩٠١) بول جيوم : علم نفس الجشطلت - ص ٢٦٧ .

(٩٠٢) د . محمود البسيوني : الفن والتربية - ص ٩٠ .

(٩٠٣) د . عبد الغفار مكاوي : نداء الحقيقة - ص ٧٨ .

(٩٠٤) نفسه - ص ٢١٨ .

(٩٠٥) انظر تحليل فكرة المعنى عند د . عزمي اسلام : مفهوم المعنى : دراسة تحليلية - حويلات آداب الكويت - الرسالة ٣١ من الحولية السادسة ١٩٨٥ م - ص ٢٤ - ٩٢ ، حيث هناك مادة وفيرة عن المعنى .

(ب) والأمر الثاني الذى يحتاج الى مراجعة وتحقيق هو اتجاه الباحثين الى تقسيم النقاد القدامى الى ثلاث فرق : فريق أنصار اللفظ ، وفريق أنصار المعنى ، وفريق ثالث يسوى بينهما أو يتجاوزهما الى غيرهما (٩٠٦) . وليس أدل على خطأ هذا التقسيم من أن الباحثين مختلفون فى شأن بعض النقاد هل هم لفظيون أو معنويون ؟ فالجاحظ مثلا يقال انه لفظى دون أن نعرف كيف يتجه هذا الاتجاه وهو معتزلى ، والمعتزلة من أنصار العقل وأحق بالمعنى ؟ ومن الغريب أن عبد القاهر يتابع الجاحظ، لكنه يضاد القاضى عبد الجبار المعتزلى ، ويعتمد فى مناقشته للمعتزلة على اتهامهم باللفظية (٩٠٧) كانت اللفظية تهمة ، لأن اتجاه النقد القديم كان ينصب أساسا فى تأكيد الارتباط بين الطرفين ، ونصرة الصياغة (٩٠٨) . وإذا كان ابن سنان الخفاجى ممن يرون الفصاحة فى اللفظ فهو يشترط وضوح المعنى لكل فصاحة وبلاغة (٩٠٩) ، واعتذر عن حصر المعانى بقوانين تستوعب أقسامها لأنه عسير وليس أدبيا ، فهو ثمرة علم المنطق ، ونتيجة صناعة الكلام (٩١٠) . فلا توجد لفظية ، أو معنوية ، فى النقد القديم ، ولكن اتجاه الخطاب القديم ينصب فى تركيب ، وتأليف قضية واحدة من اللفظ والمعنى . ونستطيع أن نرد خلاف عبد القاهر مع النقاد السابقين عليه الى خلاف حول الطريقة التى يحددون بها القضية المتفق عليها . فلقد راجع النقاد بدائل كثيرة مثل البيان ، والبلاغة ، والفصاحة ، ولجأ الجاحظ - فيما لجأ اليه - الى فكرة الصياغة ، وجاء عبد القاهر لينتقط فكرة النظم ويحتفل بها . فالخلاف خلاف اصطلاحى فى جوهره ، لا يخلو من ظلال لقضايا كلامية مستمدة من خارج النقد المنهجى .

والقارئ للنقد القديم يشعر شعورا قويا بأن اللفظ والمعنى كانا مشكلة حادة تمايزت حولها المواقف بين أنصار اللفظ ، وأنصار للمعنى ،

(٩٠٦) انظر د. غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث - ص ص ٢٤٣ - ٢٧٦ ، د. القط : مفهوم الشعر - ص ١٧٥ ، د. مند حسين : النظرية النقدية عند العرب - ص ١٧٥ - ١٨٠ ، د. طبانه : دراسات فى نقد الأدب - ص ١٦٧ ، ١٧٩ وله : قضايا النقد الأدبى - الأنجلو المصرية - ط ٢ - ١٩٧١ ص ٢٠٠ ، د. مدارة : مشكلة السمرقات - ص ١٩٧ - ٢٠٣ ، د. احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى - ص ١٧ ، د. شكرى عياد : أثر كتاب الشعر على البلاغة العربية - ص ٢٤٨ ، د. المشماوى : قضايا النقد الأدبى - ص ٢١٢ .

(٩٠٧) الدلائل - ص ٤٥٤

(٩٠٨) يراجع د. عبد الواحد علام فى اتجاه النقد القديم لنصرة الصياغة - قضايا ومواقف - ص ص ٤٠ - ٨٥ .

(٩٠٩) ابن سنان : سر الفصاحة - ص ٢١٢ .

(٩١٠) نفسه - ص ٢٢٥ .

مفهوم الابداع - ٣٠٥

وآخرين من دونهم ، على ما شرح عبد القاهر فى الدلائل . لكن عبد القاهر لم يذكر أسماء محددة فى كل فريق ، فمضى الباحثون يصنفون النقاد باحثين عن مصداق لما يشعرون به من انقسام . لكنهم بحثوا فى المكان الخاطيء ، لأن هذه الفرق كانت قائمة فى المستويات الأخرى للنقد التى لم يصلنا الا أقل القليل عنها . أما النقاد المنهجيون فلم يكونوا على هذا النحو من الانقسام .

(ج) وفى ظل اسقاط الباحثين لقضية حديثة على قديمة ، وفى ظل محاولتهم أن يقسموا النقاد فرقا فيخلقوا بهذا بين النقاد القسدي صراعا لم يقم ، أصبحت القضية قضية نقدية ، ولم تعد مشكلة ملتبسة فى المجتمع وفى صراعاته ، يحاول النقد المنهجى الاجابة عليها . وكان من الممكن أن تظهر لنا طبيعتها المذهبية والاجتماعية مادام كثير من الباحثين يرى أن هذه القضية لها مصدر فى الاختلاف حول القرآن : هل هو معجز بلفظه أم بمعناه ؟ وهل هو مخلوق بلفظه أو بمعناه ؟ وذهب كثير من الباحثين الى أن أصل القضية ممتد فى علم الكلام (٩١١) ، الا أنهم عفاوا على هذا الأثر ، ولم يسألوا أى سؤال عن التفاوت الذى يقع لقضية تنتقل من علم الكلام الى سياق النقد والبلاغة .

وخلافا للاتجاه العام يذهب الدكتور عبد الواحد علام الى أن قضية خلق القرآن قد بنيت على أساس من اللفظ والمعنى (٩١٢) . وليس هناك من سبيل لحسم هذا الاختلاف ، فقضية خلق القرآن تفضى الى قضية اللفظ والمعنى ، والعكس صحيح ، فاتصال القضايا لا يتجه اتجاها واحدا من قضية فاعلة الى قضية منفعة دون اتجاه عكسى .

ويحاول جرونيباوم فى اتجاهه المقارن ، الباحث عن روح القرون الوسطى وراء الظواهر المختلفة ، أن يؤكد وجود شبيه رواقى ، وآخر هليينستى . لقضية اللفظ والمعنى عند العرب (٩١٣) . وهذا الاتجاه – بالطبع – لا يكشف عن مصدر القضية ، بل يحيل الى ما هو خارج النقد ، وخارج المجتمع العربى كله .

(٩١١) د . العشماوى : قضايا النقد الأدبى – ص ٢٦٢ ، د . جابر عصفور : الصورة الفنية – ص ٣٤٨ ، أحمد محمد عنبر : قضية الأدب بين اللفظ والمعنى – ص ١٧ ، د . القط : مفهوم الشعر عند العرب – ص ١٧٥ ، د . هدارة : مشكلة السرقات – ص ١٩٧ ، د . عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبى – ص ٢٦٦ .

(٩١٢) د . عبد الواحد علام : قضايا ومواقف – ص ٣٥ .

(٩١٣) جرونيباوم : دراسات فى الأدب العربى – ص ٢٩ هامش ١٣ – وكلامه لا يكفى بحال للقول ان اليونان والرومان عرفوا قضية اللفظ والمعنى .

وهناك من يرون أن القضية قد نشأت نشأة لغوية ، يعللها الدكتور زغلول سلام بأن المعنى الواحد يمكن التعبير عنه بأكثر من لفظ مما يدفع الى السؤال عن تفاضل الألفاظ والمعاني (٩١٤) . ومن الواضح أن هذا التعليل لا ينهض تعليلًا كافيًا للقضية ، فهي ظاهرة عامة في جميع اللغات ، لا مبرر لتحويلها دون سائر ظواهر اللغة ، الى قضية اجتماعية كبيرة .

فإن كانت هذه الأفكار لا تكفى للكشف عن مصدر القضية ، فإنا نستطيع أن نقول مع الدكتور شكرى عياد أن : « من المحقق أن الخصومة حول اللفظ والمعنى ما كانت لتشتد هذه الشدة لو لم تغذها دوافع اعتقادية وأخرى سياسية واجتماعية » (٩١٥) . لكن الأمر لا ينحصر في تأثير سلطان الشعر القديم ، أو في تأثير ظهور أبى تمام بمذهب جديد في الشعر (٩١٦) ، مع بقاء هذه العوامل مؤثرة .

إن مصدر القضية يكمن في المستويين الأولى والمذهبي . ولقد لاحظ الدكتور شوقي ضيف أن الشعراء الجاهليين كانوا يبدون في ثنايا مراجعاتهم بعض الآراء في الألفاظ والمعاني (٩١٧) . وهذه الملاحظة إذا دعمت بتأمل فيما وصلنا من مواقف نقدية جاهلية ، ويتخيل لما كان يفعله عبيد الشعر بقصائدهم وهم يحككونها ، فإن المرء يشعر بأن لهذه القضية أصلاً جاهلياً مغرقاً في المستوى الأولى والمذهبي من مستويات النقد . ويجب أن نذكر أن مصطلح « اللفظ » كان مرتبطاً « بالفم » ، وكان الجاهليون يتصورون أن الشياطين الموحية تلقى بكبات الشعر في فم الشاعر وجوفه . وكلمتا « اللفظ » و « الالقاء » متقاربتان . ولقد سمي الشعر « بالقريض » وهو لفظ متصل بالفم . يقول الزمخشري : « وقرض الشاعر ، وله قريض حسن لأن الشعر كلام ذو تقاطيع أو سمي بالقريض الذى هو الجرة » (٩١٨) أما القطع والقرض فصلتهما بالأسنان والفم واضحة . وأما الجرة فهي الخوف ، فيقال : « كظم البعير جرتة » ، ويقال : « ألقاه في جريته أى أكله وهى الحوصلة » . والمادة متصلة بالفم واللسان ، فيقال : « وأجر لسانه : منعه من الكلام ، وأصله من أجرار

(٩١٤) د. زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي - ص ٦٧ .

(٩١٥) د. شكرى عياد : أثر كتاب الشعر على البلاغة العربية - ملحق بتحقيق كتاب الشعر - ص ٢٤٧ - ٢٤٨ .

(٩١٦) نفسه - ص ٢٤٨ .

(٩١٧) د. شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - ص ١٢ وانظر د. عبد الواحد جشش : قضايا النقد الأدبي والبلاغة - ص ٦٤ .

(٩١٨) أساس البلاغة : مادة « قرض » ص ٣٦٣ .

الفصيل ، وهو أن يشق لسانه ويشد عليه عود لثلا يرتضع ، لأن العود بلسانه » (٩١٩) . فالحقل اللغوى يدور حول القم ، والش الموحية تطيف به ، وفي ظلها يتكون موضوع القضية : « اللفظ » ، يحمل « المعنى » والمقصد .

وإذا رجعنا الى آيات سورة الشعراء فسوف نجد مشكلة والمعنى قائمة مشروحة . الشعراء من جهة « يتبعهم الغاؤون » ، وهم أصحاب الشياطين المغوية . وهم أيضا « يقولون ما لا يفعلون » أقوالهم ، أو الفاظهم ، تخالف حقائق معانيهم . فالشاعر « قائل » أو « لافظ » لمعان فاسدة مستمدة من قوى غريبة .

فالقضية بما تحمله من تفاوت والتباس بين اللفظ والمعنى كامنة فى مستويات قديمة ، وأخذت عوامل الصراع الاجتماعى تغد واستعاد الحوار الاجتماعى هذه الكلمات ، واستخدمت استخداما عنمى ملفوفا بالتباس ، والتحول الدلالى ، والاستخدام التقويى .

(د) ومع أن الشغل الشاغل انما هو شغل « باللفظ » و « بالمعنى » إلا أن الباحثين الذين أدركوا أنها قضية لغوية كانوا قلة (٩٢٠) . يحاول أحد من الباحثين أن يرى القضية فى ضوء فلسفة اللغة عند

واللغة عند العرب ذات مستويات . هناك مستوى أول يتمثل وضع الكلمة المفردة لمعنى مخصوص عند الواضع كوضع كلمة زيد لا معين . الكلمة فى هذا المستوى مستقلة بالمفهومية ، دالة بنفسها من الوضع . أما المستوى الثانى فهو مستوى التركيب حيث لا تفيد معناها إلا بإسنادها الى غيرها على نحو مخصوص رآه الواضع فى العرب ويختلف عنه فى اللغات الأخرى فى أحيان كثيرة . فكلمة زيد دالة بحد على المسمى به ، ومفهوم الابتداء لا يتحصل لزيد إلا اذا أسندناه الى كقولنا زيد منطلق . ومفهوم الفاعلية يتحصل له بالمثل بالإسناد كقام زيد ، وكذلك سائر المفاهيم التركيبية (٩٢١) .

واللغويون المتأخرون يقيسون هذا التقسيم على رمز المرأة ، فأمم المرأة تبصر وجهك بواسطة المرأة ، فاذا تأملت المرأة ذاتها لم تعد

(٩١٩) نفسه مادة « جرر » ص ٥٦ .

(٩٢٠) د. زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى - ص ٦٧ . وانظر د. عبد

عثمان : نظرية الشعر فى النقد العربى القديم - ص ١٠٤ .

(٩٢١) انظر الفصل الخاص بالتخصيص فى الوضع وآثاره فى كتاب د.

عبد البديع : فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث - جده - النادى

الثقافى - ط ٢ - ١٩٨٦ م - ص ص ١٢٥ - ١٩٧ .

وجبهك ، فالعين مبصرة بالذات ، والمرآة مبصرة بالغير ، كما أن اللفظ يدل بالذات بأصل الوضع ، ويدل بغيره بالاسناد (٩٢٢) .

ولقد نهضت أمام اللغويين مشكلة في علاقة المجاز بفكرة الوضع .
ولقد أسعفتهم في هذه المشكلة مقولة التأويل بناء على أن الدلالة مع المجاز بواسطة القرينة ، فجعلوه تأويليا في مقابل التحقيق الذي تكون فيه دلالة اللفظ على المعنى بالهيئة كالمثنى والمجموع والمصغر والمنسوب وعامة الأفعال والمشتقات والمركبات ، ولكن بقي مع ذلك أنه لا يصح إلا على سبيل التجوز ، فصار مجازا بعد مجاز ، وكل شيء في شريعة البلاغة المنطقية سبيله الجواز (٩٢٣) .

وتفصيل دقائق هذه الفلسفة للغة أمره يطول . ويكفي الآن اقرار هذه الملامح العامة التي تدور حول ثنائية الوضع والتركيب ، ثم ترتفع بها الى ثنائية الحقيقي والمجازي . هذه الثنائيات تقابل التمييز التجريبي بين الطبع والاكساب ، أو الأصلي والثانوي . وفي سياق هذه الثنائيات راجت ثنائية اللفظ والمعنى من قلب فكرة الوضع مرتفعة مع التقسيمات المختلفة . فاذا نظرنا في كتاب نحوي ، في أي باب من أبواب النحو ، وليكن الحديث النحوي لعبد القاهر الجرجاني عن الحروف ، فاننا نجده يقسمها من جهة العمل ستة أقسام على محوري اللفظ والمعنى ، فهناك ما يعمل لفظا ومعنى كحروف الجر ، وما يعمل معنى دون اللفظ كحروف الاستفهام والعطف ، وما يعمل لفظا دون المعنى كحروف الجر الزائدة ، وما يعمل معنى ولفظا ولا يعمل حكما كاللام في قولهم : لا غلامى لزيد ، وما يعمل حكما دون المعنى واللفظ كاللام في : علمت لزيد منطلق ، وما لا يعمل بوجه مثل ما اذا كانت صلة كقوله تعالى « فيما رحمة من الله » وأن في قولهم : لما أن جاء زيد كلمته ، وهو كل حرف جشو (٩٢٤) .

فمن الواضح أن ثنائية اللفظ والمعنى هنا ذات حضور قوى ، وأنها تعمل في إطار فكرة الوضع التي لمسناها من قبل عند الشريف الجرجاني . أما المراد بما أسماه عبد القاهر « الحكم » ، أو « العمل حكما » فانما هو إشارة الى مستويات الدلالة الأخرى التي تعلو على الوضع . واذا ضممنا الى سياقنا عبارة الخطابي في « بيان اعجاز القرآن » : « وانما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثلاثة : لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما

(٩٢٢) المصدر السابق - ص ١٤٦ - ١٤٧ .

(٩٢٣) نفسه - ص ١٧٩ .

(٩٢٤) المقتصد - ٨٩/١ - ٩١ وما في الآية الأخيرة زائدة وليست موصولة . ولعل

مراد عبد القاهر بأنها صلة أنها حشو يصل بين الأجزاء .

ناظم « (٩٢٥) ، فسوف نجد أن فكرة الوضع هنا ، ومستوى التركيب حاضراً في كلام الخطابي . ومن الجلي أن اللفظ والمعنى هنا قضية لغوية ، يستخدمها الخطابي في تفكيره البلاغي ، يؤول فيه « اللفظ » موضوع ، والمعنى إلى « محمول » . والمعنى قائم باللفظ ، كما يقوم محمول بموضوعه ، لا خارجه . وفي ضوء هذا الفهم يتضح ما نريد نقرره من أن اللفظ والمعنى - بالنسبة للنقد المنهجي - لم يكونا طر مشكلة ، بل كانا قضية عقلية متواترة في الخطاب المنهجي القديم .

(هـ) والقارىء لابن سلام يجد مصداقاً لحقيقة ارتباط « اللفظ بفعل » النطق . قال ابن سلام : « وقال أهل النظر : كان زهير أحسن شعراً ، وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من المعنى فى قليل المنطق ، وأشدّهم مبالغة فى المدح ، وأكثرهم أمثالا فى شعره » (٩٢٦) وقال ابن لبيد بن ربيعة : « وكان عذب المنطق ، رقيق حواشى الكلام وكان مسلماً رجل صدق » (٩٢٧) . وقال عن النمر بن تولب : « شاعراً فصيحاً جريئاً على المنطق » (٩٢٨) . وتؤذن هذه العبارات اللفظ مصطلح حل محل سلف قديم هو « المنطق » . يظهر هذا فى عبارة « كثير من المعنى فى قليل من المنطق » ، فهذا هو المبدأ البلاغى المطا بالايجاز ، والاختصار ، ويراد المعنى الكبير فى « اللفظ » القليل . والمقابلة المعنى والمنطق فى وصف زهير لا ينقصها إلا أن نستبدل لفظاً بلفظ فتص القضية اللفظ والمعنى سافرة . وفى وصف لبيد كان « المنطق » مقابراً لشيء متصل بالمعنى هو « الصدق » . وفى ضوء « المنطق » نفهم « حواشى الكلام » بأنها ذات دلالة صوتية . واجتماع « الفصاحة » « الجرأة على المنطق » أمر واضح فى ربط الإبانة بجمال اللفظ . وكله مصداق لارتباط فكرة اللفظ بالفهم ، والنطق ، والأصوات ، وارتباط ذلك كله بالمعنى .

ويبدو أن الخطاب النقدي كما قام به ابن سلام ، وكما أداه لنا : غيره ، لم يكن ، حتى نهاية العصر الأموى قد بلور قضية اللفظ والمعنى فى الصورة الاصطلاحية المعروفة . لكن نهايات هذا العصر قد عرفت ظهور النقد اللغوى فى العراق خاصة (٩٢٩) ، فانفتح الباب أمام قضية اللفظ

(٩٢٥) الخطابي : بيان اعجاز القرآن - ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن ص ٢٧ .

(٩٢٦) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء - ٦٤/١ .

(٩٢٧) نفسه - ١٣٥/١ .

(٩٢٨) نفسه - ١٦٠/١ .

(٩٢٩) د. الحاجرى : فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية - ص ١١٧ .

والمعنى لتنتقل بما تحمل من تصور للغة الى حقل النقد . وعلى هذا فليس الجاحظ أول من أثار المشكلة (٩٣٠) ، لكنها كانت قائمة قبله في صحيفة بشر بن المعتز (٩٣١) ، وفي فلسفة اللغة ، وفي صميم الموقف النقدي الاجتماعي والمذهبي من الشعر عبر الجاهلية والاسلام . ولم تغب هذه « القضية » لحظة واحدة عن الباحثين ، لأنها كانت أداة للتفكير النقدي . وليس صحيحا أن مشكلة اللفظ والمعنى لم يكن لها أثر عند قدامة (٩٣٢) . الصحيح أن قدامة قد جعل في كتابه نقد الشعر عناية فائقة باللفظ والمعنى . وتفكير قدامة في الشعر يعتمد على هذه القضية ، فالشعر عنده لفظ ، ومعنى ، ووزن وقافية . وهو مشغول بنعوت كل منها ، وبأنواع المعاني الشعرية ، وباتلافات هذه الأقسام الأربعة ، وبعيوبها . لكن قدامة لا يصف خلافا ، أو اشكالا ، حول اللفظ والمعنى ، بل يفكر في الشعر - كما يفعل جميع النقاد من أصحاب المنهج - من خلال مجموعة من القضايا العقلية ، أبرزها قضية اللفظ والمعنى .

شيئا فشيئا ، وبدافع من عوامل الصراع الاجتماعي ، بلور النقد العربي مصطلحي اللفظ والمعنى مصطلحين عاكسين لعلاقات معقدة بين الانسان والعالم المحيط به . وحاول النقد المنهجي أن يخلص المشكلة الاجتماعية من طابعها الاشكالي ، ويحولها الى نوع من وصف طبائع الأمور . ولم يكن في النقد المنهجي لفظيون أو معنويون . كان هناك قضية واحدة للتفكير . ومن نماذج هذا الموقف ابن سنان الخفاجي . يبدو ابن سنان حين يربط الفصاحة باللفظ مفردا ومنظوما كأنه لفظي ، والواقع أن موقفه لا يختلف عن موقف سائر النقاد . يقول ابن سنان :

« على أن من كان سليم الفكر صحيح التصور
لم يخف عنه شيء مما تستمر النفوس ، وإن كان قد
يخفى عنه كثير مما ذكرناه من الكلام والألفاظ ،
لأن في الألفاظ مواضع واصطلاحا يختلف الناس
في المعرفة بهما بحسب اختلافهم في معرفة اللغة ،
وفهم الاصطلاح والمواضع ، والمعاني ليس فيهما
شيء من ذلك ، وإنما معيارها العقل وصفاء الذهن ،
ولها في الوجود أربعة مواضع : الأول وجودها في

-
- (٩٣٠) د . طبانة : دراسات في نقد الأدب العربي - ص ١٦٧ ، د . المرسى : مفهوم الشعر - ص ٢٨٧ ، د . هدارة : مشكلة السرقات - ص ١٩٧ .
(٩٣١) د . طبانة : دراسات في نقد الأدب العربي - ص ١٢٥ - ١٢٧ .
(٩٣٢) د . شكري عياد : أثر كتاب أرسطو على البلاغة العربية - ملحق بكتاب الشعر - ص ٢٤٩ ، د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي - ص ٢٣١ .

أنفسها ، والثاني وجودها في أفهام المتصورين لها ،
والثالث وجودها في الألفاظ التي تدل عليها ،
والرابع وجودها في الخط الذي هو أشكال تلك
الألفاظ المعبر عنه ، وإذا كان هذا مفهوما فأننا في
هذا الموضع انما نتكلم على المعاني من حيث كانت
موجودة في الألفاظ التي تدل عليها دون الأقسام
الثلاثة المذكورة ، ثم ليس نتكلم عليها من حيث
وجدت في جميع الألفاظ ، بل من حيث توجد في
الألفاظ المؤلفة المنظومة على طريقة الشعر
والرسائل وما يجرى مجراها فقط ، إذ كان ذلك
هو مقصودنا في هذا الكتاب . وإذ بان هذا فإن
الأوصاف التي تطلب من هذه المعاني هي الصحة
والكمال والمبالغة والتحرز مما يوجب الطعن
والاستدلال بالتمثيل والتعليل وغيرها .» (٩٣٣) .

وهذا هو الكلام الذي أوجزه الشريف الجرجاني فيما بعد ، ومن
حيث يقرر فكرة المواضعة التي تكشف عن طبيعة القضية اللغوية
والمنطقية ، ومن حيث يميز أنحاء وجود المعاني . وكلام ابن سنان يفصح
عن علاقة ملتبسة بين الانسان والعالم ، فالمعاني أشياء تسترها النفوس ،
والفهم كشف لخفايا المستور بما في ذلك من درء أخطار متوقعة ، أو من
انقاذ للذات من عمليات سلب الآخر لها . وفكرة المواضعة ، وفكرة
الاصطلاح بما فيها من استمداد عجيب للفظ من المصالحة والتوفيق ،
تكشفان عن بحث العلم عن وسيلة لتنظيم الحياة ، وتنظيم هذه العلاقة
الملتبسة المحفوفة بالأخطار بين الانسان والعالم . وموضع الالتباس الذي
يشغل الخفاجي هو وجود المعاني محمولات في الألفاظ ، حيث يصحح
اللفظ سلاحا بلاغيا للتأثير . هذه العلاقة الملتبسة بالعالم قد تجلت من
بعض نواحيها في قضية الطبع والصناعة عن صراع بين الانسان وقوى
الطبيعة التي أنتجته ، وها هي تتجلى من نواح ثانية في قضية اللفظ عن
وجود اجتماعي يتراوح بين التصارع والتصالح . هذا التراوح ملموس
في ذلك الوجود للمعاني المحمول في الألفاظ الذي شغل به ابن سنان .
وقد يسرع بنا القول فنقول ان ابن سنان من أنصار المعنى ، لا اللفظ ،
ما دام مشغولا بوجود المعاني في الألفاظ . والحق أنه لا يناصر شيئا ،
انما هو يعيد تأمل عالم الأدب من خلال قضية عقلية هي اللفظ والمعنى .
ومن واجبتنا أن نقف لحظة عند فكرة المواضعة . حقا ان القول

بالمواضعة هو الموقف الأكثر قبولا لدى كثير من فلاسفة وعلماء اللغة المعاصرين مثل سابير ، ودي سوسير ، وأولمان ، وتيلور (٩٣٤) . لكن المواضعة المرادة في الفهم الحديث مختلفة عن المواضعة القديمة . فالمواضعة الحديثة اكساب اللفظ دلالة محددة ، ثم إعادة اكسابه دلالة أخرى في سياق آخر ، قد تخصص الدلالة الأولى ، أو تعميمها ، أو تسقطها وتستبدل بها شيئا مختلفا . المواضعة الحديثة فعل اجتماعي دائب الحركة ، لا يكرر نفسه ، وإنما يحدد ويغير نفسه . والأدب ، من حيث هو نشاط لغوي ، هو في الواقع ، إعادة بناء للمواضعات ، أو لنقل للعلامات . الأدب ممارسة لما يسميه رولان بارت لعبة الدلائل أو العلامات (٩٣٥) . أما المواضعة القديمة فكانت تثبت أصلا للدلالة وتدعى أنه لا يمكن اختراقه أو تجاوزه إلا من خلال ما يسمى بالمجاز أو التجوز .

وهناك مشابهة بين الفهم القديم للمعنى وفهم ريتشاردز المحدث له . يعول ريتشاردز في فهم إشارة الكلمة إلى مدلولها على ما يسميه الفكرة Thought . والفكرة عنده حدث ذهني mental happenings مرتبط بالكلمة ارتباطا وثيقا كما ترتبط الكلمة البصرية بالصورة ، أو كما يرتبط رمز السهم في الهيروغليفية بالانطباع البصري عنه ، فالشاهد المجرد لأي كلمة مألوفة يتبعها عادة فكرة عما قد تشير إليه الكلية . وغالبا ما تسمى هذه الفكرة «المعنى» meaning ، المعنى الأدبي أو النثري للكلمة . إلا أنه يعود فيرى من الحكمة أن نتجنب لفظ المعنى ، ولفظ الرمز معا ، مفضلا لفظ الفكرة thought ، أو الخاطر Idea لأنهما أقل خداعا لنا في غموضهما خاصة إذا أخضعناهما للتعريف (٩٣٦) .

والمعنى في النقد القديم ، بالمثل ، فكرة ، أو تصور ذهني ، أو مفهوم . لكن هذا التشابه لا يخفى التفاوت بين الموقفين ، فالموقف الحديث عند ريتشاردز مسوق بفلسفة دافعية واضحة ، تعود فيها الفكرة لتتصب في العالم التجريبي ، فالمعنى يتكون بمقدار ما يشبع العالم دوافعنا الايجابية أو السلبية . وليس للمعنى - في الفهم الحديث - أي وجود مستقل عن الذهن والأشياء . أما في الفهم القديم فلم تكن الفلسفة الدافعية واضحة أو محددة ، ولم تستطع فكرة المعنى أن تتخلص تماما من فكرة الوجه المستقل بالرغم من أن الاهتمام - كما نراه عند ابن سنان كنموذج على الموقف القديم - كان يتجه إلى الوجود غير المستقل للمعنى ، الذي يكون فيه محمولا على اللفظ ملتبسا به ، ويظل المعنى في الحالتين جميعا

(٩٣٤) د . عزمي اسلام : مفهوم المعنى - مصدر سابق - ص ٣١ .

(٩٣٥) بارت : درس السيميولوجيا - ص ٢٠ .

Richards; Principles of Literary Criticism, p. 96.

(٩٣٦)

حدثاً ذهنياً ، أو واقعة عقلية ، وما ذلك التشابه الا لوجود أصل واحد ، هو المنهج المشترك ، وهو منهج تجريبي ، لكنه - بالنسبة للموقف العلمى القديم ، كان الطور الأول من التجريبية قبل أن تنال من التطوير ما يكفى .

ولقد أوحى عبد القاهر الجرجاني - خاصة - الى الباحثين أن اللفظ والمعنى كانا طرفى مشكلة نقدية حادة ، اذ وجدوه تارة يهاجم أنصار اللفظ ، وتارة يهاجم أنصار المعنى ، ويؤكد فى جميع الأحوال أن الفضيحة للنظم . لكن عبد القاهر لم يقسم النقد الى فرق ، وكان فى الحقيقة يناقش فرقا متنازعة خارج المؤلفات النقدية . من هؤلاء كان المعتزلة والمتكلمون عموماً ، والقاضى عبد الجبار خصوصاً . وشغلت عبد القاهر مقولة للقاضى عبد الجبار فحواها : « المعانى لا تتزايد وانما تتزايد الألفاظ » (٩٣٧) . وأوضح عبد القاهر أن مرادهم من « الألفاظ » لا يمكن أن يكون الا « لطائف معان تفهم منها » (٩٣٨) . وذهب عبد القاهر الى أن : الألفاظ هى التابعة والمعانى هى المتبوعة (٩٣٩) . والواقع أن عبد القاهر بما ذهب اليه لم يسقط فكرة القاضى عبد الجبار ، ولكنه دمجها ، فالألفاظ بوصفها تابعة أحق بالتزايد . ولقد أبدى الجرجاني إعجابه بعبارة الجاحظ المشهورة عن أن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والقروى والبدوى ، وانما الشعر صياغة وضرب من التصوير (٩٤٠) . ولم يلتفت عبد القاهر الى ما بين عبارة الجاحظ وعبارة القاضى عبد الجبار من مشابهة . هناك ، اذا ، تسليم بعبارة القاضى عبد الجبار ، وانما الاختلاف قاصر على الجانب التقويى الذى ينسب الفضل لغير النظم .

ومن الخطأ أن نهيب بعلم اللغة الحديث فى فهم عبارة القاضى عبد الجبار ، فنقول - مثلاً - ان المعانى هى ما أراده تشومسكى بالبنية العميقة ، وان الألفاظ هى البنية السطحية ، وان التزايد هو ما أراده تشومسكى بالطابع الابداعى للغة - هذا قياس بعيد . والموقف اللغوى المعاصر مناقض للموقف القديم ، يرى أنه : « تتناهى الألفاظ والأنماط التركيبية ولا تتناهى المعانى » (٩٤١) . أو أنه : « اللغة مؤسسة اقتصادية

(٩٣٧) الدلائل - ص ٦٣ ، ٣٩٥ ، ٤٥٤ .

(٩٣٨) نفسه - ص ٤٥٤ .

(٩٣٩) نفسه - ص ٣٧٣ .

(٩٤٠) نفسه - ص ٢٥٦ . وانظر كلام الجاحظ تاماً غير مختصر فى الحيوان ٣/

١٣٠ - ١٣٢ .

(٩٤١) د . تمام حسان : من خصائص العربية - مقال بمجلة مجمع اللغة العربية

بالقاهرة - ج ٤٧ - مايو ١٩٨١ م - ص ٧٧ .

تتمكن بالقليل من الأنماط أن تستحضر ما لا حصر له من المعانى « (٩٤٢) •
وتناقض الموقفين واضح تماما •

ويستطيع أبو هلال العسكري أن يقدم لنا عوناً فى فهم الموقف القديم • يقول فى معرض تبريره لما يسمى بحسن الأخذ ، وهو من باب السرقات ، لكنه مفيد فى هذا الموضع :

« ولولا أن القائل يؤدى ما سمع لما كان فى
طاقتة أن يقول ••• وإنما ينطق الطفل بعد استماعه
من البالغين • وقال أمير المؤمنين على بن أبى
طالب رضى الله عنه : لولا أن الكلام يعاد لنفد ••
وقال بعضهم كل شيء ثنيته قصر إلا الكلام فانك
إذا ثنيته طال • على أن المعانى مشتركة بين
العقلاء فربما وقع المعنى الجيد للسوقى والنبطى
والزنجى ••• وإنما تتفاضل الناس فى الألفاظ
ورصدها وتأليفها ونظمها » (٩٤٣) •

وتبدو عبارة على - كرم الله وجهه - مدهشة إذ يجعل إعادة الكلام سبباً لزيادته وعدم نفاذه • والعبارة ، بل النص كله ، لا يستقيم إلا إذا كان الكلام المراد هو النطق ، أو ممارسة اللغة • ومن الواضح أن الألفاظ لها نفس المعنى • ومن هنا كانت المعانى - كما هى عند الجاحظ ، وبغض النظر عن أية محاولة لتأويلها بأن المراد المعانى الطبيعية أو غيرها - شيئاً مشتركاً ، أو مطروحاً فى الطريق ، أو هو لا يتزايد كما قال القاضى عبد الجبار • يفصح نص العسكري عن نزعة تجريبية فى الفهم ، إذ الكلام ، أو الألفاظ ، تتزايد ، أو تنجو من النفاذ ، أو تطول ، بأن تنشئ ، أو تكرر تكراراً ينشأ عن السماع عن البيئة ، ثم متابعتها ، وتكون عادة النطق ، أو الكلام • ههنا نوع من الأخذ بفكرة التعلم البيئى ، فى تكوين اللغة كعادة فى السلوك البشرى ، وإن كان النص لم يصل إلى عماد فكرة التعلم البيئى وهو المعززات ، أو الدوافع • ولقد بدأ النص بمصطلح القول ، ثم النطق ، ومضى إلى مصطلح « اللفظ » ، ماراً بمصطلح « الكلام » • هذه التحولات الدلالية كلها تكشف عن تاريخ القضية • ليس هذا تاريخ صراع بين النقاد ، لكنه تاريخ التأمل فى قضايا الشعر من خلال قضية اللفظ والمعنى ، كقضية ، أى مركب ، تفضى من خلال فكرة « التركيب » إلى بؤرة واحدة هى « النظم » ، فى آخر النص •

(٩٤٢) د • تمام حسان : الأصول - مصدر سابق - ص ٢٠٠ •

(٩٤٣) أبو هلال العسكري : الصناعتين - ص ٢١٧ •

ومن أشهر ما قيل في اللفظ والمعنى كقضية عقلية تستخدم للتفكير في الشعر ما قاله ابن قتيبة من انقسام الشعر الى ما حسن لفظه ومعناه ، وما حسن لفظه دون معناه ، وما حسن معناه دون لفظه ، وما سقط لفظه ومعناه معا . ولقد ناقش عبد القاهر كلام ابن قتيبة . واشتهر عبد القاهر بمناقشته للأبيات التي مطلعها « ولما قضينا من منى كل حاجة » . كان ابن قتيبة قد رأى فيها خواء من المعنى مع حسن اللفظ ، ومضى عبد القاهر يحللها (٩٤٤) . وكان غاية عبد القاهر من تحليلها تحقيق كون حسن الكلام بالمعنى لا الألفاظ ، وإثبات أن هذه الأبيات حسنة المعنى لا اللفظ وحده . وليس عبد القاهر فيما يحاوله معنويا لكنه على الدقة يسعى الى اقرار فكرة النظم من حيث انه وحدة تركيبية ، اللفظ فيها حامل للمعنى ، تابع له من حيث يحمله . والأمر الذي يجب التنبيه عليه هو أن عبد القاهر لم يسقط تقسيم ابن قتيبة ، ولم يحطم تصوره للقضية . وفي الدلائل عبارة لعبد القاهر يقسم فيها الكلام الى ما حسنه للفظ دون النظم ، وما حسنه للنظم دون اللفظ ، وما أتاه الحسن من الجهتين (٩٤٥) . وهذا هو كلام ابن قتيبة بصورة فيها شيء ضئيل من الاختلاف . ويبقى في النهاية أن قضية اللفظ والمعنى مركب لا اختلاف حوله ، وإنما الخلاف يدور بين غير النقاد ، ويدور فيما يتوهم من تفضيل أحدهما ، وهو تفضيل ، اذا حققناه لم نجد له وجودا . انها خلافات لفظية مدفوعة بدوافع غير نقدية .

فاذا وجدنا أبا هلال يقول : « ان الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها فيحتاج صاحب البلاغة الى اصابة المعنى كحاجته الى تحسين اللفظ . . لأن المدار بعد على اصابة المعنى . . ولأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة ومرتبة احدهما على الأخرى معروفة . . » (٩٤٦) كان قد لخص القضية بلفظ الاشتمال ، وبجعل المعنى المدار ، وبرمز البدن والكسوة . وموقف أبي هلال هو موقف ابن الأثير حين يجعل اصلاح الألفاظ خدمة منهم للمعاني (٩٤٧) . انها قضية واحدة لاختلاف حولها .

ولقد التفت ابن رشيق القيرواني الى تقسيم المواقف من اللفظ والمعنى الى فرق ، لكنه كانت بصيرته أصح ، فلم يذكر الا أسماء شعراء . كأنه

(٩٤٤) انظر أسرار البلاغة - ص ١٦ - ١٩ .

(٩٤٥) انظر الدلائل - ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٩٤٦) الصناعتين - ص ٨٤ .

(٩٤٧) ابن الأثير : المثل السائر - ٦٥/٢ . ولاحظ أنه يرى في الأبيات التي وقف

عندما عبد القاهر معنى حسنا مثل عبد القاهر . انظر ٦٥/٢ - ٦٩ من المثل السائر .

يدرك أن المشكلة كانت قائمة في المستوى المذهبي لا المنهجي . وذكر ابن رشيق فريقا يؤثر اللفظ على المعنى على مذهب العرب بغير تصنع كبشار ، وثانيا يؤثر بلا طائل معنى كابن هاني ، وثالثا أثر سهولة اللفظ كابن العتاهية ، وابن الأحنف ، وفي مقابلهم فريق من يؤثر المعنى على اللفظ كابن الرومي وأبي الطيب وهؤلاء هم المطبوعون ، أما المتصنعون فلهم موضع آخر من كتابه (٩٤٨) .

ويظهر من تقسيم ابن رشيق أنها مشكلة مذاهب ، وأن هذه هي مذاهب العرب . ويسترعى الانتباه ذلك المزج الواضح بين قضيتي اللفظ والمعنى ، والطبع والصنعة ، في تقسيم المذاهب . إنها قضايا ، أي أدوات عقلية للتفكير في الشعر ومذاهبه ، من حيث أن النقد اجابة عن تساؤلات الحياة الأدبية . وواضح أن الصراع كان قد بلغ حدا من التعقد تداخلت معه مصطلحات اللفظ والمعنى بين المطبوعين والمتصنعين ، ومصطلحات الطبع والصنعة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى .

ويمضي ابن رشيق فيقول « وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى » ، وكلمة الناس هنا محملة بشعور بخروج القضية عن نطاق النقد . لكن عبارته تظل قادرة على تلخيص الموقف العلمي من القضية . ويبدو مفهوم الابداع الفني حاضرا ههنا ، وفي جميع النصوص السابقة . فهو الرابطة التي تصل بين حدى القضية . ويبدو من كلام ابن رشيق أن النقد قد انصرف الى تأمل موضوعه : اللفظ ، بمعنى ما ينطق به المبدع من حوامل للمعنى . ومن هنا عزز النقد القديم تفضيل اللفظ بمصطلح اللفظ ، أو الصياغة ، أو النظم ، أو السبك ، أو الرصف ، أو ما الى ذلك . لقد شغل النقد بالبلاغة ، والبيان ، والفصاحة ، وكانت هذه المصطلحات تشير الى جانب من الابداع يتمثل في تحميل الألفاظ بدلالاتها . وعلى هامش هذه المصطلحات كان علم المعاني ، وعلم البديع تكريسا للجهود لدراسة جوانب المعنى واللفظ من بعض الوجوه . وأصبح لمفهوم الابداع الفني حضور لا ينكر في قضية اللفظ والمعنى .

ونقد استشهد ابن رشيق على ما أسماه بتفضيل اللفظ بقول العلماء: « اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف . . . » (٩٤٩) وما يراه ابن رشيق في هذه العبارة من تفضيل للفظ لا يعنى أن الابداع

(٩٤٨) العمدة - ٢١٤/١ - ١٢٦ .

(٩٤٩) العمدة - ١٢٧/١ .

يخلو من المعنى ، لكن الابداع - في التصور القديم - كان عملا في مقام ما يحمل المعنى . وكلمة العمل هنا تنقل الذهن فورا الى عملية الابداع ، وتكشف عن حضور مفهوم الابداع . وما يسمى باللفظ هنا سرعان ما يتحول الى السبك ، والتأليف ، وهى فكرة النظم ، لا اللفظ . فكأن المشكلة كانت معلقة بالالتباس حول مفهوم اللفظ على نحو يفصح عن التباسات اجتماعية أكبر .

وطرح ابن رشيق طائفة كبيرة من العلاقات أو الرموز على قضية اللفظ والمعنى . فبدأ تناوله للقضية قائلا : « اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته » . (٩٥٠) وفى هذا تحول برمز العسكرى بالبدن والكسوة الى شىء أقوى . لكن ابن رشيق ما يزال يجيز أن يصح أحد الطرفين ويمرض الآخر، وهو ما يعنى أن تقسيمات ابن قتيبة لا خلاف حولها، وإنما الارتباط المشار اليه قائم فى فعل الابداع وحده .

ومن هذه الرموز تمثيل البعض - يظنه ابن رشيق ابن وكيع - للمعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، وتمثل عبد الكريم أستاذ ابن رشيق بقول بعض الحذاق : المعنى مثال ، واللفظ حذو يتبع المثال ، فيتغير بتغيره ، ويثبت بثباته (٩٥١) . وقد نرى فى هذه الصور فكرة الوعاء والمحتوى التى شاعت فى إطار الشكل والمضمون .

ولقد لاحظ ابن رشيق أن المعنى يكون أحيانا قالبا للفظ ، وأحيانا يكون اللفظ قالبا للمعنى ، وأخذ يعلل هذا بأن القالب يكون وعاء كالذى تفرغ فيه الأوانى ، ويعمل به اللبن والآجر ، وقد يكون قدرا للوعاء تصلح به الأخفاف ، وتحذى عليه النعال ، وتفضل عليه القلانس ، فلهذا احتمل القالب أن يكون لفظا مرة ومعنى مرة (٩٥٢) .

وشرح ابن رشيق ناقص ، لأنه لم يحدد متى يكون القالب لفظا ؟ ومتى يكون معنى ؟ وإذا حاولنا شرح رمز القالب فى ضوء الرموز السابقة ، وإذا حاولنا أن نقرأ تعليل ابن رشيق فى ضوء الرموز الأخرى ، وإذا لاحظنا أن جميع الرموز جعلت المعنى داخل اللفظ ، فاللفظ حامل للمعنى مشتمل عليه ، وإذا لاحظنا أن الوعاء يعنى ويستوعب أو يشمل ويحتوى ويجمع الشئ داخله ، وأن القدر يساوى الشئ ولا يحتويه بل يدخل فيه ،

(٩٥٠) نفسه - ١٢٤/١ .

(٩٥١) نفسه - ١٢٧/١ .

(٩٥٢) نفسه - ١٢٧/١ - ١٢٨ . والقدر هنا ليس الوعاء الذى يطبخ فيه .

عرفنا أن اللفظ يكون قالباً إذا كان وعاءاً مستوعباً للمعنى ، وأن المعنى يكون قالباً إذا كان قدراً لوعاء المعنى . على هذا يستقيم الرمز .

ومع ظهور فكرة الوعاء أو القالب فمن الخطأ أن نستبدل باللفظ والمعنى الشكل والمضمون . ذلك أن مصطلح الشكل في معناه التقليدي : الوعاء ، لا ينطبق على اللفظ - ذلك أن اللفظ وعاء للمعنى ، وليس كالشكل وعاء لتجربة القصيدة . وكان النقد القديم يميز بين اللفظ وأشياء كثيرة تحسب على الشكل . من ذلك - كما يظهر في كتاب نقد الشعر لقدامة كمال - التمييز بين اللفظ والوزن والقافية والغرض وبناء القصيدة والصورة (*) .

ولقد تعرض المصطلحان : الشكل والمضمون ، لكثير من التطور حتى تحررا من فكرة الوعاء والمحتوى . ولقد عرف بفكرة الشكل مدرستان نقديتان محدثتان ، أحدهما روسية والأخرى أمريكية . أما الشكليون الروس فقد استبدلوا بثنائية الشكل والمضمون فكرتين أخريين هما « المادة » و « الاجراء » ، حيث تعني « المادة » المواد الأولية للأدب المختارة كي تكتسب فعالية جمالية من خلال الوسائل والأدوات والاجراءات الخاصة بالخلق الفني (٩٥٣) . والشكل بهذا ليس غلافا يضم المضمون أو وعاء يحتويه لكنه « كيفية المضمون نفسه » (٩٥٤) . ومن الواضح أن اللفظ ليس كيفية المعنى لكنه وعاءه . أما المدرسة الأمريكية فتمضي مع سابير في دراسة الشكل من وجهة النظر الوظيفية المنوطة به (٩٥٥) ، أي أن الشكل عندهم مجموعة من الوظائف اللغوية الفعالة . ومع الاعتراف بوجود أساس وظيفي لغوي لقضية اللفظ والمعنى لكن اللفظ ليس الوظائف اللغوية ، فكثير من وظائف التأثير يتم بوسائل من المعنى كحسن التعليل مثلا . ولا مناص من القول ان اللفظ والمعنى ، والشكل والمضمون لا يتطابق أحدهما مع الآخر ، مهما يبد لنا من تشابهات .

ويظل مفهوم الابداع هو الرابط بين حدى القضية ، فالمعنى غرض ، أو مقصد ، أو هدف يستثير الحالة المبدعة ، واللفظ نطق ، أو القاء ، يتم به الابداع . ويظل اللفظ معرضا لاحدى حالتين : اما أن يكون كسموة كما قال أبو هلال ، فيكون زينة أو أصباغا يعمل المبدع على جمعها ، وشبيهة

(٩٥٣) د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي - مصدر سابق - ص ٥٦ .

(*) قد يعنى المضمون رؤية العالم والمعنى لا يدل على هذا . وقد يكون المضمون جزءا من الشكل ، كان نثير مضمونا جادا في سياق ساخر هازل لتوليد مضمون أكبر يسخر من زيف الأول ، ويجعل الأول عنصرا وجزءا من الشكل ، والمعنى لا يكون جزءا من اللفظ .

(٩٥٤) نفسه - ص ٥٨ .

(٩٥٥) نفسه - ص ٦٤٦ .

بهذا الرمز رمز الوعاء ، أو أن يكون قدرا أو ستارا يكشف عما وراءه كما كان الجاحظ يقول (٩٥٦) . وهذا معناه أن مفهوم الابداع الفني لا يصل فحسب بين الحدين : اللفظ والمعنى ، في قضية واحدة ، لكنه أيضا يصبغها بصبغته ، فيجعل اللفظ تارة ستارا شفيفا ، أو مرآة تُعكس قوة الطبع المبدع ، ويجعله تارة أخرى أصباغا تجمع .

وعلى وجه الاجمال لقد عمل الخطاب النقدي القديم على بناء قضية عقلية من اللفظ والمعنى ، تتضام مع قضايا أخرى لتكون أدوات للتفكير في مشكلات الأدب ، بانها هذه القضية بمصطلحات ، ورموز ، وعلامات أسسها الخطاب القديم ، وصاغ بها المركب المتألف من اللفظ والمعنى ، وكان مفهوم الابداع الفني رابطة بين حدى القضية (٩٥٧) ، وكانت القضية ، بجميع العلامات الدالة عليها ، قضية عقلية ، وعلامة من علامات الخطاب في نفس الوقت ، تعكس علاقة الانسان بالعالم التي تكون هذا الخطاب في ضوئها .

(٩٥٦) البيان والتبيين - ٦٨/١ حيث يرى ان البيان اسم جامع لكل ما كشف « قناع » المعنى .

(٩٥٧) كان مفهوم الابداع هو الرابط بين اللفظ والمعنى بالنسبة لفلسفة الفن في النقد القديم ، أما بالنسبة لفلسفة اللغة فكانت فكرة « الوضع » - كما تقدم - هي الرابط .

السرققات

(أ) رأى الباحثون فى السرققات فكرة الأصالة والابتكار (٩٥٨) .
وفى هذا التصور ما يدل على أن قضية الطبع والصناعة لا تحتكر مفهوم
الابداع فى النقد القديم ، فالمفهوم حاضر فى قضايا عدة . وما يراه
الباحثون كاف الآن فى اثبات حضور مفهوم الابداع فى قضية السرققات .

ويبدو أن الباحثين قد أرادوا أن يخضعوا السرققات لما خضعت له قضية
اللفظ والمعنى من تقسيم النقاد الى فرق تتمايز مواقفها بشأن القضية .
وراح النقاد يميزون بين فريقين : فريق من المتسامحين ، أمثال الآمدى ،
والقاضى الجرجانى ، وحازم القرطاجنى ، لا يتشددون فى الاتهام بالسرقة ،
ويستخدمون ألفاظا مثل الأخذ بدلا من السرقة والاغارة والغصب . أما الفريق
الثانى فمن المتعصبين ، أمثال الحاتمى ، وابن وكيع ، والعميدى ، يكثرون
من الاتهام ، ويستخدمون فيه أشد الألفاظ المحملة بالاستنكار
الخالقى (٩٥٩) .

ومع هذا فلقد لاحظ الدكتور هدارة اتفاق التأليف القديمة فى
مشكلة السرققات ، ولاحظ وجود تماثل فى النظريات العامة للمشكلة (٩٦٠) .
ولعلنا لا نبعد عما يلاحظه كثيرا حين نقول ان الاتفاق فى التأليف ، والتماثل
فى النظرة العامة ، هما مظهر وحدة القضية ، وطبيعتها الخاصة فى الخطاب
النقدى القديم .

(ب) ولقد أشار الباحثون الى اتصال القضية بقضية اللفظ
والمعنى (٩٦١) . وأشاروا الى اتصالها بالخصومة بين القدماء

(٩٥٨) انظر : د . طبانة : السرققات الأدبية : دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية
وتقليدها - ط ٢ - الأنجلو المصرية - ١٩٧ م ، د . هدارة : مشكلة السرققات - ص ٢٤٥ -
٢٥٤ ، د . سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة - ص ٧١ ، د . القط : مفهوم الشعر عند
العرب - ص ١٤٤ - وما بعدها ، إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو - ص ٢٣٤ .
(٩٥٩) انظر فى هذا التقسيم : د . احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب -
ص ٣٩ ، د . طبانة : السرققات الأدبية - ص ٣٤ .
(٩٦٠) د . هدارة : مشكلة السرققات - ص ١٧٦ .
(٩٦١) د . هدارة : مشكلة السرققات - ص ١٧٧ - ١٩٥ - ٢٠٣ ، د . عبد الواحد
حسن : قضايا النقد الأدبى - ص ٢٨٧ .

مفهوم الابداع - ٣٢١

والمحدثين (٩٦٢) . لكن القضيتين لم يكونا مصدر القضية . وانما مصدرها يكمن في المستوى المذهبي والاولى . القضية في مبدأ ظهورها جاهلية (٩٦٣)، لكنها ظلت مفهوما لم يتبلور في مصطلحات محددة حتى بدأ التأليف العلمي . وابن سلام فيحصل في الأمر . سأل يونس عن بيت فقال له : « هو للنايعة ، أظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعه ، لا مجتلبا له » . ويستطرد الجمعى معلقا على كلام يونس : « وقد تفعل ذلك العرب ، لا يريدون به السرقة » (٩٦٤) . وما أورده ابن سلام من كلام يونس وكلامه واضح في ثبوت جاهلية الظاهرة ، وفي أنها لم تكن شيئا معيبا ، ذلك أن الشاعر لم يكن يحمل المسؤولية كاملة عما يقول ، فهناك قوى غيبية وراءه هي المهيمنة على الأمر . وفي ظل التصور الغيبي للنص أريد له أن يكون تاما وافرا ، وبرر هذا المبدأ ما كان من الاستزادة ، أو التمثيل ، أو التضمن . ولقد أسهب ابن سلام في ذكر ما أسماه بالوضع والانتحال ، ووصفه بأنه نشاط قامت به القبائل العربية في الاضافة الى أشعار شعرائهم للاستكثار منها (٩٦٥) ، وهو - من جهة أخرى - نشاط لبعض الرواة الراغبين في مضاعفة محصولهم من محفوظ الشعر (٩٦٦) . وانما كانت الاضافة غالبا الى الشعر الجاهلي في الزمان الاسلامي . والقضية بهذا ذات حضور جاهلي ، وتفاقم اسلامي . ونشأ النقد المنهجي ليستصحب معه المفهوم الجاهلي بالمصطلحات الاسلامية . أما المفهوم الجاهلي فكان يرى في الظاهرة أمرا طبيعيا في الابداع . وأما المصطلح الاسلامي فكان يتراوح بين مصطلح عنيف كالسرقة والغصب ، وآخر هادئ كالأخذ . وغلب على النقد المنهجي مصطلح الأخذ ، أو فهم السرقة بمعنى الأخذ . أما الوسمع ، والنحل ، والاجتلاب ، فأمره محسوم منذ البدايات الباكرة عند ابن سلام .

ومن هنا فليس صحيحا أن الدراسة المنهجية للسرقات لم تقم الا مع أبي تمام لما قام خصومة حوله ، ولرغبة الباحثين أن يشبتوا أن مذهبه ليس مبتكرا (٩٦٧) . فهناك - كما يقول الدكتور هدارة - أعمال أسبق

(٩٦٢) د. هدارة : مشكلة السرقات - ص ٢١٦ ، د. مندور : النقد المنهجي - ص ٣٥٧ .

(٩٦٣) د. طبانة : السرقات الأدبية - ص ٣٩ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٤ د. منصوري عبد الرحمن : مصادر التفكير - ص ٣٣٣ - ٣٣٤ ، د. هدارة مشكلة السرقات : ص ٥ - ١١ ، علي عبد الرازق السامرائي : السرقات الأدبية في شعر المتنبي - بغداد - مطبعة المعارف - ١٩٦٩ - ص ١٧ - ٢٨ وانظر نماذج السرقة في الجاهلية في هذه المراجع .

(٩٦٤) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء - ٥٨/١ .

(٩٦٥) المصدر السابق - ٢٤/١ - ٢٥ ، ٤٦ - ٤٧ .

(٩٦٦) نفسه - ٤٧/١ - ٤٩ .

(٩٦٧) د. مندور : النقد المنهجي - ص ٣٥٧ .

أشارت إليها المصادر ولم تصلنا ، أولها كتاب ابن كناسة : سرقات الكميت من القرآن وغيره ، بعده كتاب ابن السكيت في سرقات الشعراء ، بعده الزبير بن بكار في اغارة كثير على الشعراء (٩٦٨) . وفي كلام ابن سلام ما يدل على أن دراسة القضية قد بدأت مع بداية التأليف العلمي ، ومحاولة التحقق من صحة الروايات قبل مرحلة الخصومة ، وقبل ابن كناسة . ولا ابن سلام عبارة لافتة ، يقول : « وقد اختلف الناس والرواة فيهم (أى شعراء الجاهلية والاسلامية) . فنظر قوم من أهل العلم بالشعر ، والنفاذ في كلام العرب ، والعلم بالعربية ، اذا اختلف الرواة فقالوا بآرائهم ، وقالت العشائر بأهوائها ، ولا يقنع الناس مع ذلك الا الرواية عن تقدم . » (٩٦٩) فالرجوع الى شعر المتقدمين كان مطلباً شعبياً ، ولم يكن اختلاف الرواة والعلماء مزهداً للناس في طلب القديم ، بل مضوا - في شغف - يأخذون عن كل صحفى يحمل صحيفة من الشعر الجاهلى أصيلاً أو مفتعلاً . ونمت الأهواء ، ونمى الشغف الحاجة الى الوضع والانتحال . ومثل هذا الشغف الذى كان يحرك الناس تجاه القديم ، والذي يبدو أن المبدعين قد خرجوا عليه باصرارهم على اقامة مذهبهم الخاص ، لا ينهض بغير دوافع اجتماعية عامة ترجع الى علاقة الانسان بالعالم ، وشعوره بالتمائل بين العلاقة القديمة الجاهلية ، والعلاقة الحديثة ذات الطابع الملكى (٩٧٠) . هذا التماثل معناه أن المحدث منظور اليه من خلال القديم ، أى أن القديم أداة أو عدسة للرؤية والفهم . وفي هذا ما يوضح كيف كانت قضية السرقة أداة عقلية للتفكير في الشعر ، وكيف كانت ذات امتداد وجذور في تصور الانسان للعالم .

ولقد حاول الباحثون ، رد القضية الى دوافع محدودة ، فردها أحدهم الى دافعين : أحدهما اتصال النقد بالثقافة حيث يحاول الناقد أن يشبث كفاءته وسعة اطلاعه ، والآخر هو الخوض لنظرية استنفاد القدماء للمعاني ، مما يضع الشاعر المحدث فى أزمة تحد من قدرته على الابتكار ، وتضطره الى أخذ معنى سابق ، أو التوليد منه (٩٧١) . والتفت باحث ثان الى جاهلية الظاهرة فردها الى الالتزام بقيود عامة فى بناء القصيدة تضيق على الشاعر مجال القول (٩٧٢) . وحاول الدكتور هدارة أن يعلل القضية فردها الى أربعة موضوعات : طبيعة الرواية والرواة - عمود الشعر ونهج

(٩٦٨) د . هدارة : مشكلة السرقات - ص ٧٦ .

(٩٦٩) طبقات ابن سلام - ٢٤/١ .

(٩٧٠) يراجع عن هذا الشعور ما سبق أن ذكرناه عن الظهور الثانى لمفهوم الالتقاء

فى القسم الخاص بالمفهوم الاول .

(٩٧١) د . احسان عباس : تاريخ النقد عند العرب - ص ٣٩ .

(٩٧٢) د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي - ص ٣٣٤ .

القصيدة - الاختلاف حول اللفظ والمعنى - الخصومة بين القدماء والمحدثين (٩٧٣) ، ثم عاد وحاول أن يفسر القضية فردها الى أربعة أمور : اساءة تفسير الابداع الفنى - عدم الامام الكافى بالاطار الشعرى - أو الثقافى - عدم الفهم التام لقضية الأصالة والتقليد (٩٧٤) . وفى جميع الأحوال فاننا نحيل القضية الى قضية أخرى تحتاج بدورها الى تحليل أو تفسير ما لم نصل بالاحالة الى حدود علاقة الانسان بالعالم بملايساتها المعقدة .

(ج) وللدكتور هدارة الفضل فى توجيه الانتباه الى المقارنة بين مفهوم السرقة عند نقاد العرب ، ونظيره عند الأوروبيين (٩٧٥) . ولقد أخذ يفرق فى النقد الأوروبى بين مفهومين : السرقة Plagiarism والمحاكاة Imitation والأفضل أن نجعل المقارنة بين مفهومى : السرقة ، والاستعارة أو الاقتباس Borrowing ذلك أن المحاكاة فى الواقع ضرب من الاقتباس . ولقد عرف سى . ت . أونيوونز C. T. Onions السرقة بأنها : « تخصيص ونشر خاطئان بوصف العمل خاصا بناشره » وكان المؤلفون التجاريون فى العصر الأليزابثى يسرقون مسرحيات الآخرين وينشرونها بوصفها خاصة بهم . وأصبح هذا النوع من السرقة نادرا بفضل كفالة القانون لحقوق المؤلف (٩٧٦) .

أما عن مفهوم الاستعارة ، فهو مفهوم عام يلخصه جوته فى محادثاته مع ايكرمان فيقول : « هناك علاقة ، أو نسب أو انتقال من . فاذا نظرت الى كاتب كبير فانك عادة سوف تجده قد استخدم ما كان حسنا عند أسلافه ، وهذا ما يجعله عظيما . ولا ينبع رجال مثل رافائيل من الأرض . انما جذورهم ممتدة فى التراث ، وفى أفضل ما أنتج قبلهم » (٧٧) .

أما عن كولردج فقد أشار الى الاستعارة بوصفها « خطاطيف وعيون الذاكرة » ، حيث يخزن المبدع ، ويملا عقله بالخبرة ، وابتكارات الكتاب الآخرين . يعلم نفسه منهم وخالهم . وينضج العقل المبدع هذه المعرفة ، ثم يسمح لها بأن تدوب ، حتى يصل الى ما يسميه هنرى جيمس « الارادة العميقة لنشاط العقل اللاواعى » (٩٧٨) .

(٩٧٣) د . هدارة : مشكلة السرقات - ص ١٨٣ وانظر فى تفصيل ذلك الفصل الثالث من الكتاب ص ص ١٨٥ - ٢٦٩ .

(٩٧٤) د . هدارة : مشكلة السرقات - ص ص ٢٤٥ - ٢٧٥ .

(٩٧٥) المصدر السابق - الفصل الرابع عن المقارنة بين بحوث النقاد العرب والأوروبيين

فى السرقات - ص ص ٢١٩ - ٢٤٠ .

Cuddon, A Dictionary of Literary Terms. p. 506. (٩٧٦)

Ibid. (٩٧٧)

Ibid, p. 508. (٩٧٨)

وهذا ما كان يفكر فيه جونسون في « الاكتشافات » حين ذكر أن الكاتب يستفيد من أسلافه : « لا بوصفه مخلوقا يلتهم ما يعطى له ، خشنا ، نيئا ، أو غير صالح للهضم ، ولكنه يتغذى بشهية ، وله معدة تمزج ، وتقسم ، وتحول كل شيء الى غذاء » (٩٧٩) .

وعلى هذا نقول ان كل المبدعين يعيشون خلال المبدعين الآخرين ، وكل مبدع سارق ، أو مستعير — بالمعنى العريض للكلمة — من غيره .

ومن الجلى أن التشابة بين الفهمين كبير ، وان كان العرب لم يلجأوا الى القانون لحسم الأمر .

لكن الفارق يصبح كبيرا عندما نلاحظ كيف انجل مفهوما السرقة والاستعارة عند المحدثين الى طائفة من المناهج ، تعالج التأثير والتأثر ، أو الأشباه والنظائر ، بين المبدعين ، في لغة واحدة ، أو لغات متعددة ، في دولة واحدة ، أو دول مختلفة ، ويجمع هذا كله علم الأدب المقارن . ومن جهة أخرى حل محل مفهوم الاقتباس أو الاستعارة منهج التناص الذي يشغل نفسه بتخارج وتداخل النصوص من بعضها وفي بعضها .

(د) السرقة مفهوم من مفاهيم الخطاب النقدي القديم ، فكيف يصبح قضية وحده ؟ اننا نستطيع أن نضع أمام السرقة حدا مقابلا له يتمثل في مفهوم الابداع الفني نفسه . وقد يقال ان العرب لم يبلوروا مصطلحا خاصا للابداع ، فكيف يكون حضوره في قضية هو موضوعها لا محمولها ؟ الواقع أن مفهوم الابداع الفني كان له في الخطاب القديم حضور ملموس . وكان يتجلى في مصطلحات وعلامات عامة شاملة مثل كلمة الصناعة . وبشأن كلمة السرقة فلقد قابلها في الخطاب القديم ألفاظ مثل الابداع (من طلب البديع) ، والاختراع ، والتوليد ، وما الى ذلك مما يشير بوضوح الى مفهوم الابداع . وليس هذا فرضا نؤول به مشكلة فردية لتصبح ثنائية . الموقف هنا مختلف عن موقف الدكتور احسان عباس حين افترض في المشكلات التي أثارت النقد القديم صفة الازدواج ، فظهرت مشكلة الأصالة والانتحال ، ثم تحولت الى مشكلة القدم والحداثة ، ثم ظهرت مشكلة الموازنة بين طريقتين من الشعر ، أو بين شاعرين مثل العباس ابن الأحنف والعتابي ، أو أبي تمام والبحثري . فلما انتهى الى المعركة التي دارت حول المتنبي لاحظ أنها لم تكن ثنائية بطبيعتها ، لأنها كانت منبعثة عن عداة شخصي للمتنبي ، لكنه عاد فتناولها فأصبحت مشكلة ثنائية ، وهي وضع التراث كله جملة في ناحية ، ووضع شعر المتنبي في ناحية أخرى ،

والموازنة بينهما بهدف اخراج شعر المتنبي من دائرة الشعر جملة ، كما فعل النقاد المتأخرون في الأندلس من شيوخ ابن خلدون (٩٨٠) .

ان مفهوم الابداع الفنى هو الحد المقابل لمفهوم السرقات ، دون أن يكون فى هذا القول أى تاويل ليس فى حقيقته الا فكرة ندخلها على النص القديم ، أكثر مما هى مستعملة حاضرة فيه .

ويبدو أن هذا ما شعر به الدكتور عبد القادر القط حين درس السرقات تحت عنوان « الأصالة » (٩٨١) . وهذا يؤكد صحة الاقتراح بين مفهومى السرقة والابداع . ومن الملحوظ أن الناقد لم يستخدم مصطلح الأصالة استخداما منتظما ملموسا ، أما الابداع فقد استخدمه خاصا بطلب البديع ، ومحملا بمعنى الابتكار فى بعض الأحيان ، وان لم يصل الى أن يبلوره مصطلحا خاصا بمفهوم الابداع الحاضر فى النصوص النقدية القديمة .

وبتحليل نموذج من النقد القديم نستطيع أن نرى مصداق قولنا ان قضية السرقة والابداع كانت حاضرة فى الخطاب القديم . يقول ابراهيم ابن المدبر صاحب « الرسالة العذراء » لمن ليس له طبع فى « البلاغة » :

« ولا تطمع فيها باستعارتك الفاظ الناس
وكلامهم ، فان ذلك غير مشمر لك ولا مجد عليك .
ومن كان مرجعه فيها الى اغتصاب الفاظ من تقدم ،
والاستئضاء بكوكب من سبقه ، وسحب ذيل حلة
غيره ، ولم يكن معه أداة تولد له من بنات قلبه
ونتائج ذهنه ، الكلام الحر والمعنى الجزل ، فلم يكن
من الصناعة فى غير ولا نفي » (٩٨٢)

تشير الفاظ « الاستعارة » و « الاغتصاب » ، وصورتا « الاستئضاء بالكوكب السابق » ، و « سحب ذيل حلة الغير » ، الى مفهوم « السرقة » . ومن الطريف أنه يستخدم لفظ « الاستعارة » ، الذى وجدنا له نظيرا أوروبيا (٩٨٣) . كما يجمع بين لفظ هادى مثل « الاستعارة » ، وآخر

(٩٨٠) د. عباس : تاريخ النقد عند العرب - ص ٢١ - ٢٢ .

(٩٨١) د. القط : مفهوم الشعر عند العرب - ص ١٣٩ - ١٦٢ .

(٩٨٢) الرسالة العذراء - ص ٣٠ .

(٩٨٣) لعل الصلة بين كلمة « الاستعارة » ومفهوم السرقة تكشف لنا عن منشأ فكرة

« الاستعارة » بالمعنى البلاغى القديم ، وعن منبعها فى مفهوم الابداع الفنى ، ولعل هذا الكشف ضوء جديد تلقىه على مصطلح الاستعارة فيظهر به جانب خفى .

شديد مثل « الاغتصاب » ، مما يدل على أن الأمر ليس أمر تصنيف النقاد الى متسامحين ومتعصبين ، انما هو مفهوم واحد للسرقة ، وقضية واحدة للسرقة والابداع ، تتردد في الخطاب القديم . أما عن كلمة « أداة » فتعنى في الخطاب القديم المعارف ، والعلوم التي يساعد تحصيلها على تنمية الملكة المبدعة ، وتوصل الى حد النجاح في « توليد » المعاني . وألفاظ التوليد ، والصناعة ، تشير الى حضور مفهوم الابداع . فالمبدع لا يعتمد على الاستعارة والاغتصاب ، وانما يعتمد على أدواته في التوليد والصناعة . ومن المرجح أن صلة مفهوم السرقة بمفهوم التعليم صلة تقابل ، كما يظهر في هذا النص ، هي علة انتهاء موضوع السرقات الى أن يصبح بابا محمدا ملحقا بأبواب البديع آخر كتب البلاغة العربية (٩٨٤) . وهذه الصلة — من جهة أخرى — من مظاهر التحولات الدلالية في النص التي تنتقل من محور السرقة والتوليد ، الى محور القديم والمحدث ، الى محور الطبع والصناعة أو التعليم ، في يسر شديد ، لا تكاد تدركه العين .

(هـ) كان الابداع موضوعا دائما للتفكير . وكان مفهوم السرقة نعتا محمولا عليه ، فالابداع في جوهره أخذ ، أو سرقة ، أو غصب ، أو ما الى ذلك من مصطلحات . وقراءة المصادر المتأخرة تكشف عن طبيعة القضية على نحو دقيق .

السرقة عند القزويني اتفاق القائلين (المبدعين) ، لا في الغرض على العموم ، بل في وجه « الدلالة » ما لم تكن « الدلالة » مما يشترك الناس في معرفته ، وبشرط أن تكون الدلالة خاصة غريبة ، أو عامية خرجت بوجه من التصرف عن الابتذال الى الغرابة (٩٨٥) .

وفي هذا التصور حضور لقضية اللفظ والمعنى ، فالسرقة تقع في المعنى المقيّد بوجه من « التصرف » اللفظي . وفيه فائدة تتمثل في التمييز بين الغرض « على العموم » ، من حيث هو المعنى العام ، والدلالة ، ويبدو أنها مستوى أخص من المعنى العام ، أو هي المعنى الثاني من الأول .

واذا كان الناس يشتركون في المعرفة ، فإن المبدع له « طبع » « خاص » ، أو معرفة « خاصة » « غريبة » ليست « عامية » ، أو مبتذلة ، فحضور مفهوم الابداع في مقابل السرقة واضح في هذا التصور . ومن الطريف أن تحولات كلمة السرقة بين الايجاب والسلب ، الاعجاب والنفور ،

(٩٨٤) انظر التلخيص للقزويني حيث يضع « خاتمة » لكتابه في السرقات الشعرية
ص ٤٠٨ — ٤٢٩ .

(٩٨٥) التلخيص — ص ٤٠٨ — ٤٠٩ بشيء من الاختصار .

التجبيذ والادانة ، واضحة هنا . فالسرقة التي هي أخذ الدلالة العامة المشتركة مع اخضاعها « للتصرف » محل إعجاب وتجييد ، والسرقة التي هي أخذ بلا « تصرف » أمر معيب . ومن شأن « التصرف » أن يجعل الأخذ خفياً . لهذا مضى القزويني يشرح نوعي السرقة : الظاهر والخفي . ولهذا تميزت كلمة السرقة من سائر الكلمات بما تعلية من شأن الاخفاء ، فالسرقة « أخذ الشيء من الغير على وجه الخفية » (٩٨٦) . ومن هنا كانت فائدة دراسة السرقات عند ضياء الدين ابن الأثير هي تعلم هذا الاخفاء ، مادام الآخر لا يستغنى عن الاستعارة من الأول (٩٨٧) .

وضياء الدين يفكر في البلاغة والأدب من خلال قضية السرقة والابداع ، فينكر أن يكون علم البيان « مأخوذاً » بالاستقراء من أشعار العرب ، بل هو عنده « مأخوذ » بالنظر وقضية العقل ، لأن مبدعى الفصاحة والبلاغة الأول من العرب لابد أنهم اعتمدوا على النظر لا الاستقراء ، إذ انهم غير مسبوقين (٩٨٨) . ولفظ الأخذ هنا شبيه بما كان عند حازم القرطاجني . مرتبط بمعنى الابداع ، وانما اكتسب هذه الدلالة من طبيعة القضية التي يتم التفكير من خلالها . ومن المؤكد أن في هذا التحول الدلالي لكلمة الأخذ ما يكشف عن الافتقار الى مصطلح دقيق محدد واحد للإشارة الى مفهوم الابداع . فلقد ظل الابداع - كما يقول نجم الدين بن الأثير - « أن يأتي المتكلم في كلامه بأنواع من البديع في قليل من اللفظ » (٩٨٩) فأصبح مفهوم الابداع مشاعاً في الخطاب القديم ، تدوول وركب في قضايا ، وأثار حيوية في الخطاب ، ولم يحصل لنفسه على وجود مستقل مكتمل المعالم ، بل ظلت ملامحه موزعة في جميع جنبات الخطاب . ومن هنا تعددت الألفاظ التي تحمل معنى الابداع . منها الأخذ بمعنى الابداع حيناً ، ويعنى السرقة حيناً . ومنها السرقة تعنى الابداع بحيل خفية حيناً ، وتعنى الأخذ المعيب حيناً . ومن هنا كانت دراسة التحولات الدلالية في النص النقدي القديم دراسة شائقة ضرورية لفهم الخطاب التراثي .

وما أشرنا اليه من قبل بوصفه التماثل في النظرات العامة للنقد ازاء قضية السرقات ، هو في الواقع وحدة القضية . الابداع موضوع والسرقة محمول ، وكل ابداع ينطوي على نوع من السرقة ، أو الأخذ ، أو الاستلham . هذه الفكرة هي مجمل الرسالة التي أرادها الخطاب القديم

(٩٨٦) الشريف الجرجاني : التعريفات - ص ١١٨ .

(٩٨٧) ابن الأثير (ضياء الدين) : المثل السائر - ٢١٨/٣ .

(٩٨٨) المثل السائر - ٩٥/١ .

(٩٨٩) ابن الأثير : نجم الدين أحمد بن اسماعيل : جوهر الكنز - تج - د - زغلول

سلام - الاسكندرية - منشأة المعارف - بدون تاريخ - ص ٢٣١ .

من قضية الابداع والسرقة • أما الاختلاف بين النقاد فيمكن في تصورهم للمفاهيم لا للقضية ذاتها •

واذا عدنا الى ابن طباطبا نجده يقرر هذه القضية حين يقرر كسائر النقاد أن الشاعر الذي يأخذ المعنى فيبرزه في أحسن الكسوة يفضل على صاحب المعنى ، ولا يعاب على هذا الأخذ (٩٩٠) • بل ليجب على الشاعر أن يديم النظر في الأشعار التي اختارها النقاد له :

« فإذا جاش فكره بالشعر أدى اليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن ، وكها قد اغترف من واد قد ملته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب عن أخلاط من الشايب كثيرة فيستغرب عيانه ، ويغمض مستبطنه » • (٩٩١)

الشعر هنا منظور اليه من خلال قضية الابداع والسرقة • الشعر ابداع ينطوي على نوع من الأخذ، أو الاستفادة • ومبدأ الخفاء ، أو الغموض ، أو الاستغراب ، واضح • فجودة الأخذ تتحقق اذا كان خفيا نستغربه ، ويغمض علينا ، ولا نعرف من أين استنبطه ، أو استبطنه الشاعر ! • وهذا كله مرتبط بتصور للابداع يفضي الى انتاج نص هو اطار من الأصباغ ، أو يفضي الى القول ان الابداع انتاج أصباغ وسبائك وطيب •

وهذا التصور الذي يربط قضية الابداع والسرقة (أو الابداع سرقة) بتصور الابداع انتاجا لأصباغ ، هو ما كان يحرك الرازي حين قال في نهاية الايجاز :

« ولا يفرنك قول الناس ان الشاعر أخذ المعنى من شاعر آخر فان هذا تسامح منهم والراد أن المعنى المدلول عليه بالدلالة المعنوية واحد فأما أن يكون المدلول عليه بالدلالة الوضعية واحدا فذلك لا يكون الا الترجمة » • (٩٩٢)

فمراد الرازي من أن الأخذ وصف متسامح من الناس ، ليس نقى الأخذ أصلا ، لكن المراد أن الأصباغ لا تتطابق الا في السرقة • الرازي ينفي

(٩٩٠) ابن طباطبا : عيار الشعر - ص ١٢٣ •

(٩٩١) نفسه - ص ١٤ •

(٩٩٢) الرازي : نهاية الايجاز - ص ١٠٩ •

الأخذ عن الدلالة الوضعية ويسميه ترجمة ، لأن دلالة كلمة على معنى لا أخذ فيها عندهم . أما الدلالة المعنوية - وهي كما وجدنا عند القزويني شيء متميز من الغرض العام ، أو المعنى الكلي - فقد تتشابه ، أو تتحد . والدلالة شيء يتولد بالنظم ، الذي يؤول الى تركيب من أصباغ ، وهذا ما عبر عنه الرازي حين أشار في التمهيد لهذا النص الى نسج الديباج ، وصوغ السوار .

وابن رشيق أظهر تحديدا حيث يقول :

« والسرق أيضا انما هو في البديع المخترع
الذي يختص به الشاعر ، لا في المعاني المشتركة
التي هي تجارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم
ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده
أن يقال انه أخذه من غيره » (٩٩٣) .

أما عن بناء تصور للشعر مركب من مفهوم الابداع ومفهوم السرقة فهو واضح في النص . السرقة في طرف النص : أوله وآخره (بلفظ الأخذ) ، والابداع في الطرف الثاني (بالفاظ البديع ، والاختراع ، واختصاص الشاعر ، ونفي الاشتراك في المعاني) . وضروب التحويلات والاحالات من الابداع والسرقة الى عمود الشعر والبديع ، الى اللفظ والمعنى ، الى الخاص ، والمشارك بمفهوم طبقي ، ظاهرة في النص . لا سرقة في عمود الشعر ، السرقة في البديع . والمفهوم الطبقي ، الذي يقوم على أساس اجتماعي لا يخلو من أرسنقراطية ، أو اقطاعية ، أو بوجوازية ، والذي من قيمه الخاصة تفضيل ما يعلو على تصورات « العامة » ، والذي يدعو الى التعالي على الناس والالتحاق بقيم الطبقة العليا ، صاحبة السلطة ، ظاهر في النص ، تفصح عنه قضية الابداع والسرقة ، وتنفتح به على آفاق علاقة الانسان بالعالم ، وتكشف عن طبيعتها كبناء علامي ينعكس هذه العلاقة المعقدة . وربما جاز القول ان الدعوة الى محبة ما يسمى بالسرقة الجيدة الحفية تنطوي على تمرد ، أو ثورة ، أو سخرية ، من قيم البناء الطبقي القديم ، الذي انطوى في بعض طبقاته على حب للملكية ، وحرص عليها ، وخوف من « اغتصابها » .

ومهما كان الأمر فان نص ابن رشيق واضح الدلالة على ربط قضية الابداع والسرقة بتصور الابداع انتاجا لأصباغ ، فقد كان البديع عنده يعني محسنات ، أو أصباغ الكلام كلها بغير تمييز بين بيان ، وبديع ، ومعاني ، كما فعل البلاغيون المتأخرون كالقزويني مثلا .

والموقف مختلف عند رجل كالجاحظ . يقول :

« ولا يعلم في الأرض شاعر تقسيم في تشبيهه
مصيب تام ، وفي معنى غريب عجيب ، أو في
معنى شريف كريم ، أو في بديع مخترع ، إلا وكل
من جاء من الشعراء بعده أو معه ، أن هو لم يعد
على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره ، فانه لا
يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكا فيه
كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف الفاظهم
وأعاريف أشعارهم ، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك
المعنى من صاحبه . أو لعله أن يجحد أنه سمع
بذلك المعنى قط ، وقال انه خطر على بالي من غير
سماع ، كما خطر على بال الأول . هذا اذا قرعوه به
، إلا ما كان من عنثرة في صفة الدباب ، فانه وصفه
فاجاد صفتة فتجأى معناه جميع الشعراء . » (٩٩٤)

وكلام الجاحظ هنا يبدو متشابهها تماما مع كلام ابن رشيق ، ومع
مسائر النقاد . أما الفارق فانما يكمن في تصور الابداع . فالجاحظ يتحدث
عن اصابة التشبيه ، وشرف وكرم المعنى ، بما يعنى تحميل النص سمات
الطبع المبدع من قدرة على الاصابة ، أو من شرف أو كرم . وهناك فارق آخر
في تصور السرقة ، فالجاحظ يرى فيها « استعانة » بالمعنى ، والاستعانة
مفهوم من مفاهيم ما يمكن أن يسمى بأمراض الابداع ، فالسرقة نوع من
معالجة حالة العي ، حين يمتنع الابتكار ، فيستعان عليه بالأخذ . وفي
إشارة الجاحظ الى فكرة الموارد ، أو توارد الخواطر ، أو ما كان يسمى
بوقوع الحافر على الحافر (٩٩٥) ، الماحة الى فكرة الابداع بمعزل عن
السرقة أو « السماع » ، فكان الشاعر يؤكد قدرته الخاصة ، وتمكن طبعه
بأثبات التوارد ونفى الأخذ . وفي فكرة الاستعانة ما يشير الى سمات
الطبع من حيث يراد له القوة . وفي الموارد ما يشير الى سماته من حيث
يراد له التعويل على الذات وحدها دون سرقة . والموارد مفهوم جاهلي
ادعاهها الناس بين امرئ القيس وطرفة ، وربما كان الناس وقتها يرون
فيها احياء من جنى واحد لشاعرين . وفي إشارة الجاحظ الى عنثرة
ما يوحى بالشعور بالأصل الجاهلي لقضية السرقات . وكلام الجاحظ
واضح في أن المشكلة كانت قائمة بين الشعراء والناس ، أما النقساد
المنهجيون فكانوا يرون في المشكلة قضية عقلية مركبة واضحة يتم التفكير

(٩٩٤) الجاحظ : الحيوان - ٣/٣١١ .

(٩٩٥) ابن الأثير : المثل السائر - ١/٥٩ ، ابن رشيق : العنقة - ٢/٢٨٩ .

في الشعر خلالها • أما الجاحظ فهو من النقاد الذين كانوا يرون في
الابداع انتاجا لنص يعكس سمات الطبع •

أما عن قدامة فلم يضع بابا أو فصلا عن السرقات، لكنه فكر في قضية
الصدق والكذب في الشعر من خلال قضية الابداع والسرقة فقال :
« الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا ، بل انما يراد منه اذا أخذ في
معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر ، لا أن ينسخ
ما قاله في وقت آخر » • (٩٩٦) لكن قدامة ، اذ يأخذ بفكرة الاجادة ،
فانه يطرح مفهوما يحاول به أن يجمع بين تصور الابداع اظهارا لسمات
الطبع في نص من حيث قدرة الطبع على الاجادة ، وتصور الابداع انتاجا
لأصباغ من حيث ان النص الجيد عامر بالأصباغ التي كان يسميها
« النعوت » • ولقد ظهرت قضية الابداع والسرقة ههنا في لفظين :
« أخذ » وهو هنا بمعنى أبداع ، والثاني هو ينسخ ، وقد تحول النسخ
فيما بعد الى مصطلح من مصطلحات السرقة (٩٩٧) •

أما الآمدي فلقد ذكر كجميع النقاد أن العلماء لا يرون سرقات المعاني
من كبير مساويء الشعراء خاصة المتأخرين ، وأن باب السرقات ما تعرى
منه متقدم ولا متأخر (٩٩٨) • وأخذ يناقش أبا الضياء بشر بن يحيى فيما
كتبه عن سرقات الباحثين من أبي تمام ، وعابه لأنه خلط السرقة مع
ما ليس بسرقة ، فلم يعلم أن السرقة انما هي في البديع المخترع لا في
المعاني المشتركة بين الناس (٩٩٩) • وكلام الآمدي هنا هو ما نقله
ابن رشيق في العمدة واعتمد عليه • لكن هدف الآمدي لم يكن استقصاء
الأصباغ التي يجمعها النص ، بل التمييز بين السرقة المستهجنة والأخذ
الذي يعين طبع المبدع على ابداع ما يتجاوز به السابقين عليه ، والوصول
من هنا الى اظهار تجليات الطبع المبدع في النص ، والموازنة بين أبي تمام
والباحثين من هذه الجهة •

وموقف القاضي عبد العزيز الجرجاني في الوساطة لا يختلف عن
موقف الآمدي في الموازنة ، فهو يميز بين السرقة وما ليس بسرقة ، ويؤكد
أن المشترك عام الشركة كحسن الشمس والقمر ، وأن ما سبق المتقدم
اليه ، ثم تدوول فكثير واستعمل أصبح كالأول ، لا سرقة فيهما (١٠٠٠) •

(٩٩٦) قدامة : نقد الشعر - ص ٦٨ •

(٩٩٧) ابن الأثير : المثل السائر - ٢٢٢/٣ ، ص ص ٢٣٠ - ٢٣٤ •

(٩٩٨) الآمدي : الموازنة - ٣١١/١ •

(٩٩٩) نفسه - ٣٤٦/١ •

(١٠٠٠) الجرجاني : الوساطة - ص ١٨٥ •

وأوضح أن متنازعي المعاني يتفاضلون بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر ، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بزيادة اهتدى لها ، فريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع (١٠٠١) . وفي هذا أخذ بفكرة الطبقات من حيث تشير الى تراتب قوى المبدعين ، بفضل اهتمامهم ، التي تجعل نصوصهم مجالاً لسمات طبعهم . وفيه ادراك لفكرة الخفاء من حيث ينجح المبدع في اخفاء الأخذ : يقول القاضي الجرجاني :

« والسرق - أي يدك الله - داء قديم ، وعيب عتيق ، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ، ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهراً كالتوارد . . . ، وإن تجاوز ذلك قليلاً في الفموض ما لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ ، ثم تسبب المحدثون الى اخفائه بالنقل والقلب ، وتغيير المنهاج والترتيب ، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال ، والتصريح في أخرى ، والاحتجاج والتعليل ، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف اليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وابداع مثله » (١٠٠٢) .

وهذا النص يؤكد أن الظاهرة قديمة ، قبل نشأة المستوى المنهجي من النقد ، وأنها تتعلق بالمستوى المذهبي على الخصوص ، وإنما النقاد يجيبون على أسئلة مثارة في المجتمع خارج النقد المنهجي . وفكرة الخفاء والاختفاء واضحة في النص . والجرجاني يذكر الوسائل التي تسبب ، أو توصل ، بها المحدثون في الاختفاء كالنقل ، والقلب ، وما الى ذلك . ولعل هذا التحديد وأمثاله ما حدا بالدكتور غنيمي هلال الى القول ان النقد القديم لم يكن اشادة بأصالة الكاتب ، ولكنه كان تلقينا لكيفية الاغارة على معاني الأقدمين ، والتلطيف فيها حتى يخفى على قارئها ما بها من تكرار مملول (١٠٠٣) . ومن الواضح أن نص الجرجاني نموذج على اشادة القدماء بالابداع . وإذا كان المراد من الأصالة - كما يريد منها علماء النفس أمثال جيلفورد - القدرة على تقديم استجابات ماهرة ، أو غير

(١٠٠١) نفسه - ص ١٨٦ .

(١٠٠٢) الوساطة - ص ٢١٤ .

(١٠٠٣) د. غنيمي هلال : النقد المنهجي عند العرب - ص ٢٣٨ .

شائعة (١٠٠٤) ، فمن الصعب الحكم بانتفاء هذا المفهوم عن النص .
أما عن وسائل تحقيق السرقة المستحسنة ، أو وسائل إخفاء السرقة ، التي ذكرها النص ، وأمثلة من النصوص ، فكانت تعكس بحث النقد القديم عن نموذج تحليلي للنص . وكان لهذا النموذج قيمتان : أحدهما أن تحليل النص معناه الكشف عن أصباغه ، والأخرى أن التحليل معناه الكشف عن سمات الطبع في النص - والجرجاني - على نقيض القزويني - يعالج أسباب السرقة بوصفها مظاهر تجلي الطبع في النص . ومن علامات هذا الفهم رجوع الجرجاني إلى فكرتي الاستعانة والاستمداد . في هاتين الفكرتين تصور للسرقة يؤذن بأنها إجراء لمعالجة معوقات الابداع . ومن هنا فإن قوة الطبع تحاول أن تتجلى في النص ، والسرقة إجراء لتحقيق هذا التجلي .

أما عبد القاهر الجرجاني فهو المصدر الذي استقى منه السكاكي والقزويني وسائر البلاغيين بعد القزويني فهمهم للسرقات الذي جعل منها صبغا بديعيا ، أو خاتمة للتأليف العلمي في علم البديع ثالث علوم البلاغة . فالسرقة عند عبد القاهر - كما هي عند القزويني ، وبمنفس الألفاظ - اتفاق لا في الغرض العام ، بل في وجه الدلالة ، بشرط ألا يشترك في معرفة الدلالة الناس ، فتكون خاصة غريبة ، أو عامية تحولت بوجه من التصرف إلى غريبة غير مبتذلة (١٠٠٥) . لكن عبد القاهر لديه لفظة هامة ، إذ يعطف السرقة والاخذ على الاستمداد والاستعانة (١٠٠٦) ، بما لهما من صلة بما يمكن أن يسمى بأمراض الابداع - كما تقدم . وفي هذه اللفظة ربط صريح للسرقة بفكرة ظهور سمات الطبع قوة وضعفا في النص .

ومهما وجهنا النظر إلى هذا النقد أو ذاك ، فإن قضية الابداع والسرقة تظل حوارا بين مستويات اجتماعية ، يحتدم بينها التخاطب ، ويحاول المستوى المنهجي أن يحسم الاضطراب الذي يلმسه في المستويين الآخرين .

وتظل قضية الابداع والسرقة بتمييزها بين الخاص والعام ، وبتفضيلها الأول على الثاني ، قناعا يخفي صراعات اجتماعية وطبقية معقدة ، تفصح عن علاقة متشابكة أطرافها بين الإنسان والعالم .

(١٠٠٤) د . محيي الدين أحمد حسين : القيم الخاصة لدى المبدعين - دار المعارف - ١٩٨١ م - ص ٨٤ .
(١٠٠٥) عبد القاهر : الأسرار - ص ٢٩٣ - ٢٩٦ .
(١٠٠٦) نفسه - ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

الغاتمة

علينا الآن ختاماً للبحث أن نبلور ، فى نقاط محددة ، أهم النتائج التى يستخلصها البحث من مقدماته وأدلته وبراهينه ، وأهم التوصيات التى يرى البحث وجوب الاهتمام بها فى مجال دراسات النقد القديم . ونستطيع أن نبلور هذه النتائج ، وهذه التوصيات ، فى النقاط الآتية :

١ - الوحدة أو التفتيت : ان التعامل مع النقد القديم بوصفه خطاباً اجتماعياً لأجدى وأصح من اتباع المنهج التقليدى فى التعامل معه الذى يغلب عليه الطابع التاريخى . ذلك أن فكرة الخطاب تستطيع أن تعيننا خير اعانة على التمييز بين مستويات للنقد لم يكن التمييز بينها ممكناً من قبل . وتستطيع أن تطلعنا على ما امتلأ به النقد القديم من حوار اجتماعى تفاعلت فيه عوامل مختلفة . وتستطيع برغم ذلك التمييز بين مستويات النقد ، وذلك التمييز بين عوامله الفاعلة المختلفة ، أن تحافظ على وحدة هذا النقد بوصفها وحدة الحوار الاجتماعى الذى تتجاوب وتتداخل فيه الأصوات . وبفضل هذا التصور للوحدة لا يظل النقد تصورات ، أو تذوقات ، فردية ، أو شيئاً ساكناً كبركة بلا موج ، بل يمتلئ بالحيوية والدينامية التى هى طابع كل ظاهرة من ظواهر الوجود . كما يمكن - بفضل هذا التصور - أن نحافظ على النظرة التاريخية فى دراسة تطور النقد ومفاهيمه ، داخل النظرة التحليلية التى تعنى بتمييز المفاهيم والمستويات ، فى سياق الجدل الاجتماعى ، وتهيب بعلاقة الانسان بالعالم مفسرة للظواهر الانسانية الخالصة كالنقد . وهذه هى الفائدة المنهجية الأولى التى نخرج بها من البحث ، ونوصى بتنميتها ومتابعتها فى دراسات النقد القديم . وقد يجوز أن نستشرف النقد الحديث والمعاصر فى ضوءها .

٢ - التمييز أو الاسقاط : ولقد برهن البحث فى مواضع عديدة على أن التشابه الظاهرى بين بعض المفاهيم القديمة وبعض المفاهيم الحديثة والمعاصرة ، لا يصمد للتحليل . هناك دائما تمايزات أكثر فاعلية فى الخطاب القديم من مواطن التشابه . ولا يليق بالدراسة العلمية السليمة أن تغفل عن هذه التمايزات ، وتكتفى بالوقوف عند تشابهات محدودة ، تسقط فيها المفهوم الحديث والمعاصر على مفهوم قديم متميز منه . وهذه هى الفائدة المنهجية الثانية التى نفيدها من البحث .

٣ - فنية المفهوم أو شعريته : وإذا كان الدارسون يعولون على نقد الشعر فى التراث القديم ، ويحصرّون مفهوم النقد فيه ، ويوحون أن الناقد القديم لم يكن يحمل فى ذهنه إلا تصورا ناضجا أو غير ناضج للشعر من بين جميع الفنون ، فإن الكشف عن مفهوم للابداع فى النقد القديم مستمد من تصور الناقد القديم لجميع الفنون شعرا أو غير شعر ، يصحح هذه الفكرة . ولقد ظهر فى كلام الناقد القديم عن الشعر نفسه اشارات وعلامات لا يغفل التحليل الصحيح للخطاب القديم عن أنها تحيل الى تصور عام للابداع فى جميع الفنون . وبعد البحث من هذه الوجهة تمهيدا لدراسات مرجوة تتناول نقد النثر ، ونقد الموسيقى ، وسائر فنون العرب ، وتوظف لهذا الغرض المنهج الدقيق لتحليل الخطاب النقدي ، الذى ندعو اليه ، بحيث تتكامل الصورة ، وتنتظم الملامح .

٤ - تمايز المفاهيم : وكما تتمايز مستويات الخطاب النقدي ، تتمايز مفاهيم الابداع الفنى بين المستويات ، وتتمايز داخل كل مستوى ، بفصل الجدل الاجتماعى . وقد ظهر أن المستوى الأول للخطاب قد انطوى على مفهوم غيبى للابداع الفنى ، وأن المستوى المنهجى قد انطوى على مفهوم تجريبي الطابع ، وأن المستوى المذهبي قد انطوى على مفهوم سيجالى يتابع ما فى تحولات علاقة الانسان بالعالم من تغير قيمى فى المثل الجمالية العليا .

٥ - المفهوم الأولي : ويجب أن نفهم أن الأخبار التى لدينا عن شياطين الشعراء لا تجمع من بطون المصادر للاستطراف بها ، ولكنها ذات طبيعة نقدية لا تجحد ما دمنا نلتزم بتصور للنقد يؤول فيه الى خطاب اجتماعى خاص بالفن . ان شياطين الشعراء فكرة تتعلق بالمستوى الأول من مستويات الخطاب النقدي . هذه الفكرة ليست جماع ما طرحه هذا المستوى ، لكنها جزء من كل ، هو التصور الغيبى للابداع الفنى ، الذى ينطوى على مفاهيم مختلفة أفرزها تطوره الخاص الذى شارك فيه الاسلام وما استنهضه من ثقافة ، وحضارة ، وعلاقات اجتماعية .

٦ - المفهوم المنهجى : ومن الخطأ الكبير أن نستخدم كلمة خطيرة

مثل « المنهج » استخدما هينا لا نخضعها فيه لما تستحقه من الفحص والتأمل . فالمنهج ليس « تأليفا » لكتاب ، وليس « تنظيما » لمعارف ، وليس تعليلا لحكم يصدر عن الذوق الذى يتفلسف من المنطق ، لكنه - فوق هذا كله - موقف معرفى منطقى ذو اجراءات تحكمها ضوابط عامة للموضوعية . وعلى أساس من هذا الفهم نستطيع أن نرى فى العلم القديم الصورة الأولى للمنهج التجريبي التى ناقضت ونازعت المنهج اليونانى المثالى ، ومهدت للتجريبية التى أنشأت العلوم الحديثة . وانبثاقا عن المنهج أخرج النقد القديم مفاهيم للابداع تقوم على تصويره نشاطا طبيعيا ، فيه من الناحية النفسية علم نفس للملكات ، وفيه من الناحية الاجتماعية تصور جغرافى يبنى من قبيل الجغرافيا البشرية القديمة .

٧ - المفهوم المذهبي : وإذا كان المستوى المذهبي من الخطاب النقدي يقوم أصلا فى الجدل الدائر بين الشعراء وأنصارهم وخصومهم ، وإذا كان البحث لم يتجه هذه الوجهة ، مكتفيا بالقول ان الدراسين قد أولوا هذا الجدل فى مذاهب الشعر عناية كبيرة ، ومكتفيا بالإشارة إلى ما ينقض عنايتهم هذه من التأكيد على الطابع المذهبي لهذا الجدل ، وعلى تمييز هذا المستوى من الخطاب من المستويين الآخرين ، ومكتفيا بالإلماح إلى أن هذه المذاهب المتنازعة التى تختلف حول الشكل المختار للابداع ، والمثل الجمالى الأعلى له ، تختلف - فى نفس الوقت - حول مفهوم الابداع الفنى ، وإذا كان البحث قد اكتفى بإشارات متناثرة فى ثناياه إلى ارتباط بعض المذاهب كعبيد الشعر ، أو عمود الشعر ، أو شعراء البديع - على سبيل المثال - بمفاهيم خاصة للابداع كالتأني والتجويد ، أو التلقائية والصدق ، أو اقتناص الأصباغ الجميلة - على الترتيب المقابل للمذاهب المذكورة - وإذا كان البحث قد رأى أن يعالج المستوى المذهبي فى ظهوره خلال الخطاب المنهجي ، وأن يعالجه لدى نماذج محددة مختارة من النقاد ، هم ابن طباطبا ، وعبد القاهر الجرجاني ، وحازم القرطاجني ، لكن يجمع بين البحث الجمعي ، والبحث الفردي (monographic) ، زيادة للفائدة المنهجية ، وتأصيلا للمنهج فى استعمالات مختلفة ، فإن هذا كله لا يمنع ، بل يدفع إلى القول ان مفهوم الابداع الفنى كان حاضرا فى الخطاب المذهبي ، يلعب فيه دورا ملموسا ، كما يدفع إلى الايضاح بوضع دراسة جديدة للنقد القائم حول - وخلال - مذاهب الشعر العربى ، على أن تستفح هذه الدراسة من نتائج « البحث » ، وهى دراسة تحتاج إلى جهد كبير ، لو كان « البحث » قد اضطلع بمسئولية القيام بها لتشعبت به السبل ، ولا تمتد به الأمد إلى حيث لا يطيق بحث واحد ، أو باحث واحد .

ولقد ظهر أن الناقد القديم ، فى خطابه المنهجي ، كان يحمل مثالا

جماليا أعلى يتجاوز ما كان يحمله أصحاب المذاهب المختلفة ، وكان ينصر شكلا ابداعيا ومذهبا جماليا يستوعب ويتجاوز الأشكال والمذاهب التي كان يرفعها الشعراء ونصراؤهم وكان من شأن المثل الجمالي الذي طالب به الناقد المنهجي أن يزيل تناقضات المذاهب وأن يجمعها في طريق التنافس في الاجادة ، لا التنافس في الصراع .

٨ - قضايا النقد : ولقد أظهرنا البحث على أن الناقد القديم كان يركب من مفاهيمه الخاصة قضايا منطقية ، يستعين بها في التفكير في شئون الابداع . فمصطلح القضية يحتاج الى اعادة اصطلاح ، لأنه في ضوء منهج تحليل الخطاب له مدلول مختلف عن مدلوله التقليدي كمرادف لكلمة مشكلة . انه تركيب منطقي من مفاهيم ، له فعالية في عملية التفكير . وتنبع قدرة وقيمة هذه التركيبات من أنها تجيب على التباس حاد نشأ بين الناس في تناولهم للابداع ، اذ يخلطون بين قضاياها الخاصة وقضايا صراعاتهم الاجتماعية ، فيأتي هذا التركيب يؤلف بين نقائص ، ويزيل عنها تناقضها ، ويرفع الالتباس الذي وضعه الناس عليها . ولا شك أن القضايا الثلاث التي اتخذ منها البحث مداخل للقضايا العديدة التي كان الخطاب القديم محملا ، ومثقلا ، بها ، تمهد للدراسة الشاملة المنشودة لجميع القضايا . ولا شك أن البحث كان مشغولا بوضع الأساس للملائم لدراسة القضايا عموما ، وهذه القضايا الثلاث : الطبع والصناعة ، اللفظ والمعنى ، الابداع والسرقة ، على وجه الخصوص ، فلم يشمل كل شيء يتعلق بالقضايا الثلاث ، مكتفيا بكشف المدخل الصحيح اليها ، مما يفتح الباب واسعا أمام الدراسات القادمة للمواصلة والاضافة والتعديل . . .

قائمة المصادر والمراجع

(أ) مصادر ومراجع بالعربية

- ١ - القرآن الكريم
- ٢ - (إبراهيم) الدكتور زكريا إبراهيم
دراسات فى الفلسفة المعاصرة - القاهرة - مكتبة مصر - ط ١
- ١٩٦٨ م .
فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٦٦ م
مشكلة البنية - القاهرة - مكتبة مصر - بلا تاريخ .
مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - بلا تاريخ .
- ٣ - (إبراهيم) طه إبراهيم
تاريخ النقد الأدبى عند العرب - القاهرة - دار الفكر العربى -
بلا تاريخ .
- ٤ - (إبراهيم) الدكتور عبد الستار إبراهيم
الانسان وعلم النفس - الكويت - عالم المعرفة - ط ١ - ١٩٨٥ م
- ٥ - (إبراهيم) الدكتورة فريدة إبراهيم
الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق - القاهرة - مكتبة
الشباب - بلا تاريخ .
- ٦ - (ابن أبى الحديد)
الفلک الدائر على المثل السائر - ملحق بالمثل السائر - انظر
ابن الأثير (ضياء الدين) .

- ٧ - (ابن الأثير) ضياء الدين بن الأثير
المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر - تح : د . أحمد الحوفى
و د . بدوى طبانة - القاهرة - دار نهضة مصر - بلا تاريخ .
- ٨ - (ابن الأثير) نجم الدين أحمد بن اسماعيل
جواهر الكنز - تح : د . محمد زغلول سلام - الاسكندرية -
منشأة المعارف - ١٩٨٣ م .
- ٩ - (ابن خلدون)
المقدمة - القاهرة - المكتبة التجارية - بلا تاريخ .
- ١٠ - (ابن خلكان)
وفيات الأعيان - بيروت - دار الثقافة .
- ١١ - (ابن رشد)
تلخيص الخطابة - تح : د . عبد الرحمن بدوى - بيروت - دار
القلم - بلا تاريخ .
تلخيص ما بعد الطبيعة - تح : د . عثمان أمين - القاهرة -
مطبعة مصطفى البابى الحلبي - ١٩٥٨ م .
- ١٢ - (ابن رشيق)
العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده - تح : محمد محيى الدين
عبد الحميد - بيروت - دار الجيل - ط ٤ - ١٩٧٢ م .
- ١٣ - (ابن سلام) الجهمى
طبقات فحول الشعراء - تح : محمود محمد شاكر - القاهرة -
مطبعة المدنى - بلا تاريخ .
- ١٤ - (ابن سنان) الخفاجى
سر الفصاحة - شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدى - القاهرة
- مكتبة صبيح - ١٩٦٩ م .
- ١٥ - (ابن سينا)
فن الشعر - ضمن نشرة بدوى لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس
- انظر أرسطو
حى بن يقظان - ضمن حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل
والسهروردى - تح : أحمد أمين - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ -
١٩٦٦ م .

- ١٦ - (ابن شهيد)
رسالة التواضع والزواضع - تح : بطرس البستاني - بيروت -
دار صادر - ١٩٦٧ م .
- ١٧ - (ابن طباطبا)
عيار الشعر - تح : د . عبد العزيز بن ناصر المانع - السعودية
دار العلوم - ١٩٨٥ م .
- ١٨ - (ابن قتيبة)
أدب الكاتب - تح : محمد محيي الدين عبد الحميد - القاهرة -
مطبعة السعادة - ط ٤ - ١٩٦٣ م .
الشعر والشعراء - تح : أحمد محمد شاكر - القاهرة - دار
المعارف - ط ٢ - ١٩٨٢ م .
- ١٩ - (ابن المدير) ابراهيم بن المدير
الرسالة العذراء - شرح د . زكى مبارك - القاهرة - دار الكتب
المصرية - ط ٢ - ١٩٣١ م .
- ٢٠ - (ابن منظور)
لسان العرب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م .
- ٢١ - (ابن المعتز)
البديع - تح : كراتشكوفسكى - بغداد - مكتبة المثنى - ط ٢ -
١٩٧٩ م .
طبقات الشعراء - تح : عبد الستار فراج - القاهرة - دار
المعارف - ط ٤ - ١٩٨١ م .
- ٢٢ - (ابن منقذ)
البديع فى نقد الشعر - تح : د . أحمد أحمد بدوى ، د . حامد
عبد المجيد - مراجعة د . ابراهيم مصطفى - القاهرة - وزارة
الثقافة والارشاد - مطبعة البابى الحلبي - ١٩٦٠ م .
- ٢٣ - (ابن وهب) اسحاق
البرهان فى وجوه البيان - تح : د . حفنى محمد شرف -
القاهرة - مكتبة الشهاب - ١٩٦٩ م .
- ٢٤ - (أبو ريان) الدكتور محمد على أبو ريان
فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة - الاسكندرية - دار المعرفة
الجامعية - ١٩٨٥ م .

- ٢٥ - (أبو زيد) الدكتور نصر حامد أبو زيد
العلامات في التراث - ضمن أنظمة العلامات : مدخل الى
السيميوطيقا - اشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد -
القاهرة - دار الياس المصرية - ١٩٨٦ م .
الهرميونوطيقا ومعضلة تفسير النص - مجلة فصول - القاهرة -
المجلد الأول - العدد الثالث - ابريل ١٩٨١ م .
- ٢٦ - (أدلر) ألفرد
الحياة النفسية - تحليل علمي - ت : محمد بدران وأحمد محمد
عبد الخالق - تقديم فيليب مريت - القاهرة - لجنة التأليف
والترجمة والنشر - ١٩٤٤ م .
- ٢٧ - (ادمان) اروين
الفنون والانسان - ت : مصطفى حبيب - القاهرة - مكتبة
مصر - ط ١ - ١٩٦٦ م .
- ٢٨ - (أرسطو)
الخطابة - الترجمة العربية القديمة - تح : د . عبد الرحمن
بدوي - بيروت - دار القلم - ١٩٧٩ م .
فن الشعر - ت ، تح : د . شكري محمد عياد - القاهرة - دار
الكاتب العربي - ١٩٦٧ م .
فن الشعر - ت ، تح : د . عبد الرحمن بدوي - بيروت - دار
الثقافة - بلا تاريخ .
- ٢٩ - (اسبوري) د . اسبوري
الماركسية والتحليل النفسي - ت . د . سعاد الشرقاوي -
القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م .
- ٣٠ - (اسلام) الدكتور عزمي اسلام
مفهوم المعنى : دراسة تحليلية - الكويت - حوليات آداب
الكويت - الرسالة ٣١ من الحولية السادسة - ١٩٨٥ م .
- ٣١ - (اسماعيل) الدكتور عبد المنعم اسماعيل
نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبي - القاهرة - ١٩٧٧ م .
- ٣٢ - (اسماعيل) الدكتور عز الدين اسماعيل
التفسير النفسي للأدب - القاهرة - مكتبة غريب - ط ٤ - ١٩٨٤ م

٣٣ - (الأصفهاني) أبو الفرج

الأغاني - بيروت - دار الثقافة - ١٩٦٥ م .
ولقد أشرف على مراجعة وطبع المجلد الأول العلامة الشيخ
عبد الله العاليلي ، وموسى سليمان ، وأحمد أبو سعد . وقام
الأستاذ عبد الستار أحمد فراج على تحقيق الأجزاء : ١٥ -
١٨ ، ٢٠ - ٢٣ . ولم يذكر اسم محقق لبقية الأجزاء .

٣٤ - (الأصمعي)

فحول الشعراء - تح : د . محمد عبد المنعم خفاجي وطبعه
محمد الزيني - القاهرة - المطبعة المنيرية - ط ١ - ١٩٥٣ م .

٣٥ - (أفلاطون)

في السفسطائيين والتربية : محاوره بروتاجوراس - ت : د .
عزت قرني - القاهرة - ١٩٨٢ م .
محاورات أفلاطون : أوطيفرون ، الدفاع ، أقريطون ، فيثون -
ت : د . زكي نجيب محمود - القاهرة - لجنة التأليف والترجمة
والنشر - ١٩٥٤ م .
محاوره مينون - ت : د . عزت قرني - القاهرة - مكتبة
الشباب - بلا تاريخ .

٣٦ - (أفلوطين)

أثولوجيا - ضمن كتاب أفلوطين عند العرب - تح : د .
عبد الرحمن بدوي - الكويت - ط ٣ - ١٩٧٧ م .

٣٧ - (اليوت) ت . س . اليوت

وظيفة النقد - ضمن كتاب : مقالات في النقد الأدبي - ت : د .
إبراهيم حمادة - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٢ م .

٣٨ - (أمين) أحمد أمين

النقد الأدبي - القاهرة - النهضة المصرية - ط ٥ - ١٩٨٣ م .

٣٩ - (الأهواني) أحمد فؤاد

جون ديوي - القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٦٨ م .

٤٠ - (يارت) رولان يارت

درس السيميولوجيا - ت : د . عبد السلام بنعباء العالي - الدار
البيضاء - تويقال - ط ٢ - ١٩٨٦ م .

- ٤١ - (الباقلاني)
اعجاز القرآن - تح : السيد أحمد صدقر - القاهرة - دار المعارف
- ط ٥ - ١٩٨١ م .
- ٤٢ - (البدرى) الدكتور على البدرى
بحوث المطابقة لمقتضى الحال : زاد النقد الأدبى السليم -
القاهرة - مطبعة السعادة - ط ٢ - ١٩٨٤ م .
- ٤٣ - (بدوى) الدكتور أحمد أحمد
أسس النقد الأدبى عند العرب - القاهرة - نهضة مصر -
١٩٧٧ م .
- ٤٤ - (بدوى) الدكتور عبد الرحمن بدوى
أرسطو - بيروت - دار القلم - ط ٢ - ١٩٨٠ م .
مدخل جديد الى الفلسفة - الكويت - وكالة المطبوعات - ط ٢ -
١٩٧٩ م .
- ٤٥ - (برجسون)
الضحك : بحث فى دلالة المضحك - تعريب سامى الدروبي
وعبد الله عبد الدايم - القاهرة - دار الكاتب المصرى - ١٩٤٨ م
- ٤٦ - (برنار) كلود برنار
مدخل الى دراسة الطب التجريبي - ت : د . يوسف مراد . أ .
حمد الله سلطان - القاهرة - ١٩٤٤ م .
- ٤٧ - (اليسيونى) الدكتور محمود اليسيونى
الفن والتربية - الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه
- القاهرة - دار المعارف - ١٩٥٥ م .
- ٤٨ - (بفردج) و . ا . ب . بفردج
فن البحث العلمى - ت . زكريا فهمى - مراجعة د . أحمد
مصطفى أحمد - بيروت - ط ٤ - ١٩٨٣ م .
- ٤٩ - (البوشىخى) الشاهد البوشىخى
مصطلحات نقدية وبلاغية فى كتاب البيان والتبيين للجاحظ -
بيروت - دار الآفاق الجديدة - ط ١ - ١٩٨٢ م .
- ٥٠ - (بيت) ولتر جاكسون بيت
تعريفات باتجاهات نقدية - ضمن كتاب - مقالات فى النقد
الأدبى - أنظر اليسوت .

- ٥١ - (الثعالبي) أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل
النيسابوري
ثمار القلوب في المضاف والمنسوب - تح : محمد أبو الفضل
إبراهيم - القاهرة - نهضة مصر - ١٩٦٥ م .
فقه اللغة وسر العربية - القاهرة - بلا تاريخ .
- ٥٢ - (ثعلب) أبو العباس أحمد بن يحيى بن زايد بن سيار الشيباني
قواعد الشعر - تح : د . محمد عبد المنعم خفاجي - القاهرة -
مطبعة البابي الحلبي - ط ١ - ١٩٤٨ م .
- ٥٣ - (البجاحة) أبو عثمان عمرو بن بحر
البيان والتبيين - ط السندوبى - القاهرة - ط ١ - ١٩٢٦ م .
الحيوان - تح : عبد السلام هارون - القاهرة - مطبعة الحلبي
- ط ١ - ١٩٣٨ م .
- ٥٤ - (جارودى) روجيه جارودى
واقعية بلا ضفاف - ب : حليم طوسون - مراجعة فؤاد حداد -
القاهرة - دار الكاتب العربى - ١٩٦٨ م .
- ٥٥ - (الجرجاني) الشريف على بن محمد
التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية - ١٩٨٣ م .
- ٥٦ - (الجرجاني) عبد القاهر الجرجاني
أسرار البلاغة - تصحيح محمد رشيد رضا - بيروت - دار
المعرفة - ١٩٧٨ م .
دلائل الإعجاز - تح : محمود محمد شاكر - القاهرة -
الخانجي - ١٩٨٤ م .
المقتصد في شرح الايضاح لأبى على الفارسي - تح : د . كاظم
البحر المرجان - بغداد - دار الرشيد - ١٩٨٢ م .
- ٥٧ - (الجرجاني) القاضي أبو الحسن على بن عبد العزيز بن الحسين
ابن على
الوساطة بين المتنبي وخصومه - تح : محمد أبو الفضل إبراهيم،
على محمد البجاوى - القاهرة - دار احياء الكتب العربية - ط ٢ -
١٩٥١ م .

- ٥٨ - (الجرجاني) محمد بن علي
الاشارات والتنبيهات - تح : د . عبد القادر حسين - القاهرة -
نهضة مصر - ١٩٨٢ م .
- ٥٩ - (جرونيباوم) جوستاف فون جرونيباوم
دراسات في الأدب العربي - ت : د . احسان عباس وآخرين -
بيروت - مكتبة الحياة - ١٩٥٩ م .
- ٦٠ - (جيمس) ولييم جيمس
بعض مشكلات الفلسفة - ت : د . محمد فتحي الشنيطي -
مراجعة د . زكي نجيب محمود - القاهرة - وزارة
الثقافة - ١٩٦٢ م .
- ٦١ - (جيوم) بول جيوم
علم نفس الجشطلت - ت : د . صلاح مخيمر ، عبده ميخائيل -
مراجعة د . يوسف مراد - القاهرة - ١٩٦٣ م .
- ٦٢ - (الحاجري) الدكتور طه الحاجري
في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية : العصر الجاهلي والقرن الأول
الاسلامي - الاسكندرية - مطبعة رويال - ١٩٥٣ م .
- ٦٣ - (حسان) الدكتور تمام حسان
الأصول - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٢ م .
من خصائص العربية - مقال بمجلة اللغة العربية - القاهرة -
الجزء ٤٧ - مايو ١٩٨١ م .
- ٦٤ - (حسين) الدكتور طه حسين
تحية من الأستاذ العميد للامناء - مجلة الأدب - القاهرة - العدد
٤ - يونية ١٩٥٦ م .
في الأدب الجاهلي - القاهرة - دار المعارف - ط ١٢ .
- ٦٥ - (حسين) الدكتور محيي الدين احمد
القيم الخاصة لدى المبدعين - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م .
- ٦٦ - (الحفنى) الدكتور عبد المنعم الحفنى
موسوعة علم النفس والتحليل النفسى - القاهرة - مكتبة مدبولي
- ط ١ - ١٩٧٨ م .

- ٦٧ - (الحموى) ياقوت الحموى
معجم البلدان - بيروت - ١٩٨٤ م .
- ٦٨ - (حميدة) الدكتور عبد الرازق حميدة
شياطين الشعراء : دراسة تاريخية نقدية مقارنة تستعين بعلم
النفس - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٦ م .
- ٦٩ - (حنورة) الدكتور مصرى عبد الحميد حنورة
الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية - القاهرة - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م .
الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية - القاهرة - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م .
رحلة الإبداع - مقال بمجلة الكويت - ديسمبر ١٩٨٠ م .
- ٧٠ - (الحوفى) الدكتور أحمد الحسوفى
شياطين الشعراء - مقال بمجلة مجمع اللغة العربية - الجزء
٣٩ - ١٩٧٧ م .
- ٧١ - (خان) الدكتور محمد عبد الحميد خان
الأساطير والخرافات عند العرب - بيروت - دار الحداثة -
ط ٤ - ١٩٨٢ م .
- ٧٢ - (الخطايبى)
بيان اعجاز القرآن - ضمن : ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن -
تح : د . محمد زغلول سلام ، د . محمد خلف الله أحمد -
القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٧٦ م .
- ٧٣ - (خفاجى) الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى
تمهيد حول النقد والنقاد - المدخل الى كتاب « نقد الشعر »
لقدامة بن جعفر - انظر قدامة .
عيار الشعر لابن طباطبا - مقال بمجلة الشعر - القاهرة - العدد
١٢ - ١٩٧٨ م .
من تراثنا النقدى : أسرار البلاغة - مقال بمجلة الشعر -
القاهرة - العدد ١٤ - ١٩٧٩ م .
- ٧٤ - (خلاف) عبد الوهاب خلاف
علم أصول الفقه - الكويت - دار القلم - ط ٢ - ١٩٨٠ م .

- ٧٥ - (خلف الله) الدكتور محمد خلف الله أحمد
نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة - مجلة آداب
الاسكندرية - المجلد الثاني .
من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده - القاهرة - معهد
البحوث والدراسات العربية - ط ٢ - ١٩٧٠ م .
- ٧٦ - (الخوالى) الشيخ أمين الخولى
فن القول - القاهرة - دار الفكر العربى - ١٩٤٧ م .
النقد والحياة - مقال بمجلة الأدب - القاهرة - العدد ٣ -
مايو ١٩٥٦ م .
- ٧٧ - (الدروبي) الدكتور سامى الدروبي
علم الطباع : المدرسة الفرنسية - القاهرة - دار المعارف -
١٩٦١ م .
علم النفس والأدب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م .
- ٧٨ - (درويش) الدكتور محمد طاهر
في النقد الأدبى عند العرب - القاهرة - مكتبة الشباب - بلا
تاريخ .
- ٧٩ - (الدميرى) كمال الدين محمد بن موسى
حياة الحيوان الكبرى - القاهرة - البابى الحلبي - ط ٣ -
١٩٥٦ م .
- ٨٠ - (ديوى) جون ديوى
الفن خبرة - ت : د . زكريا ابراهيم - مراجعة وتقديم د . زكى
نجيب محمود - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٦٣ م .
- ٨١ - (الرازى) الامام فخر الدين الرازى
نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز - القاهرة - مطبعة الآداب
والمؤيد - ١٣١٧ هـ .
- ٨٢ - (الربيعى) الدكتور محمود الربيعى
نصوص من النقد العربى - المقدمة التحليلية - القاهرة - مكتبة
الشباب - ١٩٨٤ م .

٨٣ - (الرمانى)

النكت فى اعجاز القرآن - تح : د . محمد زغلول سلام ، د .
محمد خلف الله أحمد - ضمن : ثلاث رسائل - انظر : الخطائى .

٨٤ - (الروبى) الدكتوراة ألفت كمال

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد
- بيروت - دار التنوير - ط ١ - ١٩٨٣ م .

٨٥ - (روتر) جوليان روتر

علم النفس الاكلينيكي - ت : د . عطية محمود هنا - القاهرة -
دار الشروق - ط ٢ - ١٩٨٤ م .

٨٦ - (ريد) هيرت ريد

تعريف الفن - ت : د . ابراهيم امام ، مصطفى رفيق الأرنبوطى .
القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٦٣ م .
الفن والمجتمع - ت . فارس مبرى ضاهر - بيروت - دار القلم

٨٧ - (زايد) الدكتور على عشرين زايد

البلاغة العربية : تاريخها . مصادرها . مناهجها - القاهرة -
مكتبة الشباب - ١٩٨٤ م .

٨٨ - (زقزوق) الدكتور محمد حمدي

تمهيد للفلسفة - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٧٩ م .

٨٩ - (زكريا) الدكتور فؤاد زكريا

بين الفكر والآلة : الفلسفة والتكنولوجيا فى العالم القديم -
مجلة الكاتب - القاهرة - العدد ٥٦ - نوفمبر ١٩٦٥ م .
الجنود الفلسفية للبنائية - حوليات آداب الكويت - الحولية
الأولى - ١٩٨٠ م .

٩٠ - (زكى) الدكتور أحمد كمال

دراسات فى النقد الأدبى - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٠ م .

٩١ - (الزمخشري)

أساس البلاغة - تح : د . عبد الرحيم محمود - بيروت - دار
المعرفة - ١٩٨٢ م .

- ٩٢ - (زهران) الدكتور حامد عبد السلام زهران
الصحة النفسية والعلاج النفسى - القاهرة - عالم الكتب - ط ٢
- ١٩٧٨ م .
- ٩٣ - (سارتر) جان بول سارتر
الوجودية مذهب انسانى - ت : د . عبد المنعم الحفنى - القاهرة
- ط ٤ - ١٩٧٧ م .
- ٩٤ - (السامرائى) على عبد الرازق السامرائى
السرققات الأدبية فى شعر المتنبى - بغداد - مطبعة المعارف -
١٩٦٩ م .
- ٩٥ - (سكوت) وليز سكوت
تعريفات بمدخل النقد الأدبى الخمسة - ضمن مقالات فى النقد
الأدبى - انظر اليوت .
- ٩٦ - (سكينر) ب . ف . سكينر
تكنولوجيا السلوك الانسانى - ت : د . عبد القادر يوسف -
الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٠ م .
- ٩٧ - (سلام) الدكتور محمد زغلول سلام
تاريخ النقد الأدبى والبلاغة حتى القرن الرابع الهجرى -
الاسكندرية - منشأة المعارف - بلا تاريخ .
النقد الأدبى الحديث - الاسكندرية - منشأة المعارف - ١٩٨١ م
أثر القرآن فى تطور النقد العربى الى آخر القرن الرابع الهجرى -
القاهرة - دار المعارف - ط ٣ .
- ٩٨ - (سلامة) الدكتور ابراهيم سلامة
بلاغة أرسطو بين الغرب واليونان - القاهرة - الأنجلو المصرية
- ط ١ - ١٩٥٠ م .
- ٩٩ - (سوسير) فرديناند سوسير
فصول من دروس فى علم اللغة - ت : د . عبد الرحمن أيوب -
ضمن : أنظمة العلامات . انظر (أبو زيد) .
- ١٠٠ - (سوييف) الدكتور مصطفى سوييف
الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - القاهرة -
دار المعارف - ط ٤ - ١٨٩١ م .

- دراسات نفسية فى الفن - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٣ م
- العبقورية فى الفن - القاهرة - المكتبة الثقافية - ١٩٦٠ م

١٠١ - (سيفرين) قرائك • ت • سيفرين
علم النفس الانسانى - اعداد - ت : د • طلعت منصور وآخرين
- القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٧٨ م •

١٠٢ - (السيوطى)
الاتقان فى علوم القرآن - بيروت - المكتبة الثقافية ١٩٧٣ م •

١٠٣ - (الشارونى) الدكتور حبيب الشارونى
فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية - القاهرة -
- الأنجلو المصرية - ط ٢ - ١٩٨٤ م •

١٠٤ - (الشيخ) الدكتور عبد الواحد حسن الشيخ
قضايا النقد الأدبى والبلاغة عند اللغويين فى القرن الثالث
الهجرى - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ -
١٩٨٠ م •

١٠٥ - (ضيف) الدكتور شوقي ضيف
البلاغة تطور وتاريخ - القاهرة - دار المعارف - ط ٦ •

١٠٦ - (طبانة) الدكتور بدوى طبانة
دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية الى نهاية القرن
الثالث الهجرى - القاهرة - الأنجلو المصرية - ط ٧ - ١٩٧٥ م •
السرققات الأدبية : دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها -
القاهرة - الأنجلو المصرية - ط ٤ - ١٩٧٥ م •

١٠٧ - (طه) الدكتور همد حسين طه
النظرية النقدية عند العرب - العراق - ١٩٨١ م •

١٠٨ - (الطويل) الدكتور توفيق الطويل
العرب والعلم فى عصر الاسلام الذهبى - القاهرة - دار النهضة
العربية - ١٩٦٨ م •

١٠٩ - (العانى) الدكتور سامى مكى العانى
الاسلام والشعر - الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٣ م •

- ١١٠ - (عباس) الدكتور احسان عباس
تاريخ النقد الأدبي عند العرب - بيروت - دار الثقافة - ط ٣ -
١٩٨١ م .
- ١١١ - (عبد البديع) الدكتور لطفى عبد البديع
فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث - جدة - النادي
الأدبي الثقافى - ط ٢ - ١٩٨٦ م .
- ١١٢ - (عبد التواب) الدكتور صلاح الدين محمد عبد التواب
موقف الاسلام من الشعر - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٢ م .
- ١١٣ - (عبد الرحمن) الدكتور ابراهيم عبد الرحمن
قضايا الشعر فى النقد العربى - القاهرة - مكتبة الشهاب -
١٩٧٧ م .
- ١١٤ - (عبد الرحمن) الدكتور منصور عبد الرحمن
مصادر التفكير النقدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى - القاهرة
- الانجلو المصرية - ١٩٨٠ م .
- ١١٥ - (العبد) الدكتور عبد اللطيف محمد العبد
التفكير المنطقى - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٧٨ م .
- ١١٦ - (عبد الغفار) الدكتور عبد السلام عبد الغفار
مقدمة فى الصحة النفسية - القاهرة - دار النهضة العربية -
١٩٨٣ م .
- ١١٧ - (عبد القادر) حامد عبد القادر
فى علم النفس - بالاشتراك مع محمد عطية الابراشى ، ومحمد
مظهر سعيد - القاهرة - مطبعة المعرفة - ط ١ - ١٩٣٢ م .
- ١١٨ - (عبد المطلب) الدكتور محمد عبد المطلب
البلاغة والاسلوبية - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب -
١٩٨٤ م .
- ١١٩ - (عبد المعطى) الدكتور على عبد المعطى
رؤية معاصرة فى علم المناهج - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية
١٩٨٧ م .
مناضرات فى مشكلة الابداع الفنى - رؤية جديدة - الاسكندرية
- دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٤ م .

- ١٢٠ - (عثمان) الدكتور عبد الفتاح عثمان
نظرية الشعر فى النقد القديم - القاهرة - مكتبة الشباب -
١٩٨١ م .
- ١٢١ - (العراقى) الدكتور محمد عاطف العراقى
تجديد المذاهب الفلسفية والكلامية - القاهرة - دار المعارف -
ط ٣ - ١٩٧٦ م .
دراسات فى مذاهب فلاسفة المشرق - القاهرة - دار المعارف -
ط ١ - ١٩٧٢ م .
الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا - القاهرة - دار المعارف -
١٩٧١ م .
- ١٢٢ - (العسكرى) أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكرى المتوفى
سنة ٣٨٢ م
المصون فى الأدب - تح: عبدالسلام هارون - الخانجي - ١٩٨٢ م .
- ١٢٣ - (العسكرى) أبو هلال الحسن بن عبد الله اللغوى المتوفى بعد
سنة ٣٩٥ م
جمهرة الأمثال - بهامش كتاب مجمع الأمثال - انظر الميدانى .
ديوان المعانى - القاهرة - القدسي - بلا تاريخ .
كتاب الصناعتين - تح : د . مفيد قميحة - بيروت - دار الكتب
العلمية - ط ١ - ١٩٨١ م .
- ١٢٤ - (العشماوى) الدكتور محمد زكى العشماوى
قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث - بيروت - دار النهضة
العربية - ١٩٧٩ م .
- ١٢٥ - (عصفور) الدكتور جابر عصفور
الصور الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - القاهرة -
دار المعارف - ١٩٨٠ م .
- ١٢٦ - (علام) الدكتور عبد الواحد علام
قضايا ومواقف فى التراث النقدى - القاهرة - الشباب - ١٩٧٩ م .
- ١٢٧ - (عنبر) أحمد محمد عنبر
قضية الأدب بين اللفظ والمعنى وبين الأشكال والدلولات قديما
وحديثا - القاهرة - دار الكتاب العربى - ١٩٥٤ م .

- ١٢٨ - (عوض) الدكتور ومسييس عوض
موقف ماركس وانجلز من الآداب العالمية - القاهرة - دار الفكر
العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م .
- ١٢٩ - (عوض) الدكتور يوسف نور
الطيب صالح فى منظور النقد البنيوى - جدة - مكتبة العلم -
١٩٨٣ م .
- ١٣٠ - (عياد) الدكتور شكرى محمد عياد
تأثير كتاب الشعر فى البلاغة العربية - دراسة ملحقة بتحقيقه
كتاب الشعر لأرسطو . انظر أرسطو .
- ١٣١ - (الغزالى) حجة الاسلام الامام أبو حامد الغزالى
مشكاة الأنوار - تح : د . أبو العلا عفيفى - القاهرة - الدار
القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٤ .
- ١٣٢ - (غليونجى) يول غليونجى
ابن النفيس - القاهرة - الدار المصرية للتأليف والترجمة -
بلا تاريخ .
- ١٣٣ - (فتجنشتين) لودفيج فتجنشتين
رسالة منطقية وفلسفية - ت : د . عزمى اسلام - القاهرة -
الأنجلو المصرية - ١٩٦٨ م .
- ١٣٤ - (فرج) الدكتور صفوت فرج
الابداع والمرض العقلى - القاهرة - دار المعارف - ط ١ -
١٩٨٣ م .
- ١٣٥ - (فرويد) سيجموند فرويد
ثلاث مقالات فى نظرية الجنسية - ت : يعامى محمود على -
القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٠ م .
- الحرب والحضارة والحب والموت - ت : د . عبد المنعم الحفنى -
القاهرة - مكتبة مدبولى - ط ٣ - ١٩٧٧ م .
- حياتى والتحليل النفسى - ت : د . مصطفى زيور ، د . عبد المنعم
المليجى - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٨١ م .
- الطوطم والتابو - ت : بوعلى ياسين - سوريا - دار الحوار -
ط ١ - ١٩٨٣ م .

المحاضرات التمهيدية فى علم النفس التحليلى - ت : د . عزت راجح - القاهرة - ١٩٥٢ م .

ما فوق مبدأ اللذة - ت : د . اسحق رمزى - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٠ م .

معالم التحليل النفسى - ت : د . محمد عثمان نجياتى - القاهرة - دار الشروق - ط ٥ - ١٩٨٣ م .

موسى والتوحيد - ت : د . عبد المنعم الحفنى - القاهرة - الدار المصرية للطباعة والنشر - ط ٢ - ١٩٧٨ م .

١٣٦ - (فضل) الدكتور صلاح فضل

علم الأسلوب - مبادئه واجراءاته - بيروت - دار الآفاق الجديدة - ط ١ - ١٩٨٥ م .

منهج الواقعية فى الابداع الأدبى - القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م .

نظرية البنائية فى النقد الأدبى - القاهرة - الأنجلو المصرية - ط ٢ - ١٩٨٠ م .

١٣٧ - (فيشر) أرنست فيشر

ضرورة الفن - ت . أسعد حليم - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦ م .

١٣٨ - (قاسم) الدكتورة سيزا قاسم

السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد - ضمن : أنظمة العلامات - انظر - أبو زيد .

١٣٩ - (القالى)

الأمالى - نشر محمد عبد الجواد الأصمعى بدار الكتب المصرية - بيروت - ١٩٨٠ م .

١٤٠ - (قدامه) قدامه بن جعفر

نقد الشعر - تح : د . محمد عبد المنعم خفاجى - مكتبة الكليات الأزهرية - ١٩٨٠ م .

١٤١ - (القرشى) أبو زيد محمد بن أبى الخطاب

جمهرة أشعار العرب - تح : على محمد البجاوى - القاهرة - نهضة مصر - ١٩٨١ م .

- ١٤٢ - (القرطاجنى) هازم القرطاجنى
 منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تح: محمد الحبيب بن الخوجة -
 تونس - دار الكتب الشرقية - ١٩٦٦ م .
- ١٤٣ - (القزوينى) الامام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزوينى
 الخطيب
 التلخيص فى علوم البلاغة - شرحه : عبد الرحمن البرقوقى -
 بيروت - دار الكاتب العربى - بلا تاريخ .
- ١٤٤ - (القزوينى) الامام زكريا بن محمد بن محمود
 عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات - ملحق بالجزء الثانى
 من حياة الحيوان الكبرى - انظر : الدميرى .
- ١٤٥ - (قطب) سيد قطب
 النقد الأدبى : أصوله ومناهجه - القاهرة - دار الشروق - ط
 ٥ - ١٩٨٣ م .
- ١٤٦ - (القطر) الدكتور عبد القادر القطر
 مفهوم الشعر عند العرب - ت : د . عبد الحميد القطر - القاهرة
 - دار المعارف - ١٩٨٢ م .
- النقد العربى القديم والمنهجية - مجلة فصول - القاهرة - المجلد
 الأول - العدد ٣ - ابريل - ١٩٨١ م .
- ١٤٧ - (قنصوة) الدكتور صلاح قنصوة
 فلسفة العلم - دار الثقافة - ١٩٨٦ م .
- الموضوعية فى العلوم الانسانية - عرض نقدى لمناهج البحث -
 القاهرة - دار الثقافة - ١٩٨٠ م .
- ١٤٨ - (القيروانى) عبد الكريم النهشلى
 الممتع فى صنعة الشعر - تح: د . محمد زغالول سلام -
 الاسكندرية - منشأة المعارف - ١٩٨٠ م .
- ١٤٩ - (كارلوني)
 النقد الأدبى - بالاشتراك مع فيللو - ت : كيتى سالم - بيروت
 - عريقات - ط ٢ - ١٩٨٤ م .
- ١٥٠ - (كرم) الدكتور يوسف كرم
 تاريخ الفلسفة الحديثة - القاهرة - دار المعارف - ط ٦ -
 ١٩٧٩ م .

- ١٥١ - (كروتشه) بندقو كروتشه
المجلد فى فلسفة الفن - ت : د . سامى الدروبي - القاهرة -
دار الفكر العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م .
- ١٥٢ - (ماكورى) جون ماكورى
الوجودية - ت : د . امام عبد الفتاح امام - الكويت - عالم
المعرفة - ١٩٨٢ م .
- ١٥٣ - (المبرد) أبو المباسم محمد بن يزيد
الكامل فى اللغة والأدب - بيروت - مكتبة المعارف - بلا تاريخ .
البلاغة - تح : د . رمضان عبد القواب - القاهرة -
الثقافة الدينية - ط ٢ - ١٩٨٥ م .
- ١٥٤ - (مجاهد) مجاهد عبد المنعم مجاهد
علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة - القاهرة - الأنجلو المصرية -
ط ٢ - ١٩٨٠ م .
- ١٥٥ - (مدكور) الدكتور ابراهيم بيومى مدكور
فى الفلسفة الاسلامية : منهج وتطبيقه - القاهرة - دار المعارف
- ط ٣ - ١٩٨٣ م .
- ١٥٦ - (مراد) الدكتور يوسف مراد
يوسف مراد والمذهب التكاملى - اعداد وتقديم د . مراد وهبه -
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤ م .
- ١٥٧ - (المرسى) الدكتور محمود الحسينى المرسى
مفهوم الشعر فى النقد العربى حتى نهاية القرن الخامس الهجرى
- القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م .
- ١٥٨ - (المرزوقى)
شرح ديوان الحماسة - نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون -
القاهرة - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ط ١ - ١٩٥١ م .
- ١٥٩ - (المسعودى) أبو الحسن على بن الحسين بن على
مروج الذهب ومعادن الجوهر - تح : محمد محيى الدين عبد
الحميد - القاهرة - المكتبة التجارية الكبرى - ط ٣ - ١٩٥٨ م .

- ١٦٠ - (مطلوب) الدكتور أحمد مطلوب
 أساليب بلاغية - الكويت - وكالة المطبوعات - ١٩٨٠ م .
 معجم المصطلحات البلاغية وتطورها - بغداد - مطبعة المجمع
 العلمي العراقي - ١٩٨٣ م .
 الجزء الأول والثاني .
 عبد القاهر وسوسير - بغداد - مجلة الأقلام - العدد ١٢ -
 ١٩٨٣ م .
- ١٦١ - (مكاوي) الدكتور عبد الغفار مكاوي
 نداء الحقيقة - القاهرة - دار الثقافة - ١٩٧٧ م .
- ١٦٢ - (مندور) الدكتور محمد مندور
 فن الشعر - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ م .
 في الميزان الجديد - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .
 النقد المنهجي عند العرب - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .
- ١٦٣ - (منصور) الدكتور طلعت منصور
 أسس علم النفس العام - بالاشتراك مع د . أنور الشرقاوي ، د .
 عادل عز الدين ، د . فاروق أبو عوف - القاهرة - الأنجلو-
 المصرية - ١٩٨١ م .
- ١٦٤ - (موسى) الدكتور أحمد إبراهيم موسى
 الصبغ البدعي - القاهرة - الكاتب العربي - ١٩٦٩ م .
- ١٦٥ - (مومني) الدكتور قاسم مومني
 نقد الشعر في القرن الرابع الهجري - القاهرة - دار الثقافة -
 ١٩٨٢ م .
- ١٦٦ - (الميداني) أبو الفضل أحمد النيسابوري
 مجمع الأمثال - القاهرة - المطبعة الأميرية - ١٣١٠ هـ .
- ١٦٧ - (ناصف) الدكتور مصطفى ناصف
 دراسة الأدب العربي - القاهرة - دار الأندلس - ١٩٨١ م .
 عن الصيغة الانسانية للدلالة - مجلة فصول - القاهرة - المجلد
 السادس - العدد ٢ - يناير ١٩٨٦ م .
 النحو والشعر : قراءة في دلائل الإعجاز - مجلة فصول -
 المجلد الأول - العدد ٣ - أبريل ١٩٨١ م .

- نظرية المعنى فى النقد العربى - القاهرة - دار الأندلس - ط ٢ - ١٩٨١ م .
- ١٦٨ - (الفشار) الدكتور على سامى الفشار
مناهج البحث عند مفكرى الاسلام ونقد المسلمين للمنطق
الأرسططاليسى - القاهرة - دار الفكر العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م
نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام - القاهرة - دار المعارف -
ط ٨ - ١٩٨١ م .
- ١٦٩ - (الفشار) الدكتور مصطفى الفشار
نظرية العلم الأرسطية : دراسة فى منطق المعرفة العلمية عند
أرسطو - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٦ م .
- ١٧٠ - (نصر) الدكتور عاطف جودة نصر
الخيال : مفهوماته ووظائفه - القاهرة - الهيئة المصرية العامة
للكتاب - ط ١ - ١٩٨٤ م .
- ١٧١ - (نعيم) الدكتور محمد السيد نعيم
فى الفلسفة الإسلامية وصلاتها بالفلسفة اليونانية - القاهرة -
ط ١ .
- ١٧٢ - (النيسابورى) الواحدى النيسابورى
أسباب النزول - يهامشه : الناسخ والمنسوخ لهبة الله بن سلامة
- بيروت - عالم الكتب - بلا تاريخ .
- ١٧٣ - (هدارة) الدكتور محمد مصطفى هدارة
مشكلة السرقات فى النقد العربى : دراسة تحليلية مقارنة -
القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٨ م .
- ١٧٤ - (هلال) الدكتور محمد الغنيمى هلال
الأدب المقارن - القاهرة - الأنجلو المصرية - ط ٣ - ١٩٦٢ م .
الرومانتيكية - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .
النقد الأدبى الحديث - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .
- ١٧٥ - (الهياوى) محمد الهياوى
الطبع والصناعة - القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٣٨ م .
- ١٧٦ - (هوراس)
فن الشعر - ت : د . لويس عوض - القاهرة - الهيئة المصرية
العامة للكتاب - ١٩٨٨ م .

١٧٧ - (هيدجر) مارتن هيدجر

ما الفلسفة ؟ - ما الميتافيزيقا ؟ - هيدرلن وماهية الشعر - ت :
فؤاد كامل ، محمود رجب - مراجعة وتقديم د . عبد الرحمن بدوى
- القاهرة - دار الثقافة - ١٩٧٤ م .

١٧٨ - (ويليك) رينيه ويليك

اتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين - ضمن مقسالات
فى النقد الأدبى - انظر اليسوت *
نظرية الأدب - بالاشتراك مع أوستن وارين - ت : محيى الدين
صبحى - مراجعة د . حسام الخطيب - القاهرة - بلا تاريخ *

١٧٩ - (يونس) الدكتوراة انتصار يونس

السلوك الانسانى - القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٤ م .

(ب) مراجع بالانجليزية

1. Adams, Hazard, The Interests of Criticism : An Introduction to Literary Theory, Harcourt, 1969.
2. Arieti, Silvano, Creativity, The Magic Synthesis, New York, 1976.
3. Aristotle, The Republic, book X, in Literary Criticism: An Introductory Reader, edited by, Lionel Trilling, Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1975.
4. Barthes, Roland, The Reality Effect, in French Literary Theory today, A Reader, edited by, Tzvetan Todorov, trans by, R. Carter, Cambridge, 1982.
5. Bleicher, Josef, The Hermeneutic Imagination, London, Routledge & Kegan Paul, 1982.
6. Cassirer, Ernst, Language & Myth, trans by, Susanne K. Langer, New York, Dover Publications, Inc. 1953.
7. Cuddon, J. A., A Dictionary of Literary Terms, London, Penguin, 1984.
8. Felix Klin - Frank, The Hamasa of Abu Tamam, Leiden, E. J. Brill, 1972.
9. Fryer, Henry — sparks, General Psychology, New York, Barnes & Noble Inc. 1954.

10. Goldman, Lucien, *Luckacs & Heidegger, Towards a New Philosophy*, Trans by William Q. Boelhower, London, Routledge & Kegan Paul, 1980.
11. Jung, C. G., *The spirit in Man, Art & Literature*, trans by, R.F.C. Hull, London, Ark Paperbacks, 1984.
12. Lacey, A. R., *A Dictionary of Philosophy*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979.
13. Merleau-Ponty, Morris, *Eye & Mind*, in, *Aesthetics*, Oxford Readings in Philosophy, edited by, Harold osborne, Oxford, 1979.
14. Norris, Christopher, *Deconstruction, Theory & Practice*, London, Methuen, 1982.
15. Plato *Ion*, in *Literary Criticism*, See Aristotle.
16. Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1967.
17. Zurif, Edgar. B. & Blumstein, Sheila. E., *Language & the Brain*, in *Linguistic Theory & Psychological Reality*, edited by Halle, London, Cambridge, 1981.
18. Skura, Merdith Anne, *The Literary Use of the Psycho-analytic Process*, London, Yale University Press, 1984.
19. Stelzer, Steffen, *A Last Attempt to Grasp Poetry : Notes on Hegel's lectures on the Philosophy of Art*, *Alif : Journal of comparative Poetics*, Cairo, American University, 1981.

فهرس

الموضوع	رقم الصفحة
الامداء	٦
المقدمة	٧
تمهيد	١٨
١ - الاتجاهات الأساسية فى دراسات الابداع الحديثة	١٩
٢ - مع التجريبيين	٢٣
٣ - مع التحليليين	٣١
٤ - مع الانسانيين	٣٦
٥ - مناقشة	٤٢
القسم الأول : (المفهوم الأول للابداع الفنى) -	٤٦
١ - تعريف المفهوم	٤٧
٢ - تطور المفهوم	٦٣
٣ - تفسيرات الدارسين	٨٣
٤ - تفسير المفهوم	٨٨
القسم الثانى : (المفهوم المنهجى للابداع الفنى)	١٠٦
١ - مشكلة المنهج فى النقد القديم	١٠٧
٢ - المنهج التجريبي فى النقد القديم	١٢١
٣ - تعريف المفهوم	١٣٢

الموضوع	رقم الصفحة
٤ - تطور المفهوم	١٥٠
٥ - تفسير المفهوم	١٨٠
القسم الثالث (المفهوم المذهبي للابداع الفنى)	١٩٨
١ - تمهيد فى المفهوم المذهبي	١٩٩
٢ - عبد القاهر الجرجاني	٢٠٤
٣ - ابن طباطبا العلوى	٢٣٠
٤ - حازم القرطاجنى	٢٥٠
القسم الرابع : مفهوم الابداع الفنى فى قضايا النقد القديم	٢٧٦
١ - التعريف بقضايا النقد القديم	٢٧٧
٢ - الطبع والصنعه	٢٩١
٣ - اللفظ والمعنى	٣٠١
٤ - السرقات	٣٢١
الخاتمة	٣٣٥
قائمة المصادر والمراجع	٣٤٠
(١) مصادر ومراجع بالعربية	٣٤١
(ب) مراجع بالانجليزية	٣٦٣

1

0

1

1

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٣/٧٠٣٨

ISBN — 977 — 01 — 3443 — 0

يسمى هذا الكتاب إلى إعادة النظر في التراث النقدي القديم بطريقة تغاير الطرق المألوفة الشائعة في قراءة هذا التراث قراءة تاريخية تبحث عن انتقال هذا النقد من الذوق الساذج إلى التأليف الدقيق . ولأجل هذه الغاية يعالج الكتاب النقد القديم في ضوء منهج تحليل الخطاب المعاصر ، فيرى فيه مستويات شتى ، بعضها أوّلى يعود إلى المتلقى البسيط للنص الأدبي الذي كان يتصور الإبداع الأدبي تصوراً أسطورياً خيالياً يرى فيه عمل شياطين وقوى خفية ، وبعضها منهجي يعود إلى الناقد المتخصص الذي يُقنّى بتنظيم العمل النقدي ، وبعضها مذهبى يعود إلى الصراع حول أشكال الكتابة الأدبية . ويطرح الكتاب نظرية بخصوص النقد المنهجي تحاول أن تقراه قراءة جديدة على أساس تجريبي . ثم يلتفت الكتاب إلى القضايا التي استخلصها الباحثون من النقد القديم فيحاول أن يعيد فيها النظر على نحو يمزج بين المادة القديمة والمنهجية المعاصرة .